
JADAL
سابين ملكيور بونيه
ضحك النساء
قصّة سُلطة
ترجمة
جلال العاطي ربي
مكتبة 1263
جدل
منشورات جدل
JADAL PUBLISHING

ضحك النساء

قصة سُلطة

ضحك النساء

قصة سُلطة

سابين ملكيور بونيه

ترجمة: جلال العاطي ربي

العنوان الأصلي باللغة الفرنسية
Le rire des femmes
Une histoire de pouvoir
By Sabine Melchior-Bonnet
2021
الطبعة الأولى: أغسطس 2022م
ISBN: 978-603-04-2426-9





منشورات جدل©
JADAL PUBLISHING

دولة الكويت
المملكة العربية السعودية
جمهورية مصر العربية
(+965) 99900912
(+966) 554658820
WWW.JADALBOOKSTORE.COM
JADAL.PUBLISHING
JADALBOOKSTORE

رقم الإيداع: 1444/1355

J A D A L

سابين ملكيور بونيه

مكتبة .. سر من قرأ

دراسة

ضحك النساء

قصة سُلطة

ترجمة

جلال العاطي ربي





منشورات جدل©
JADAL PUBLISHING

المحتويات

مقدمة جنس الضحك	11
منبسطات الأسارير ومطلقات العنان: قسمات الضاحكات الأربع	17
هل الضحك لغة أمومية؟	20
إبراهيم وسارة	24
العلم المرح لباوبو	30
الضحك الفاحش	36
خلف باوبو	39
الكل لِزق الكل	45
العبرة من القصة	50
ضحك الروح	52
الضحك المغتبط	56
الضحك وآداب السلوك	60
لماذا تضحك النساء أكثر من الرجال؟	62
مسألة أمزجة	65
هل الإسعاد موهبتهنَّ الوحيدة؟	69
صراع النساء	72
عمل تربوي شاق: دلائل الكياسة أو الأدب	76
أخفينَ هذه الأسنان حتى لا أراها	82
البسمة الرقيقة	83

«ابتسمن، من فضلكن!» 85
الضحك والسعادة 89
الضحك السوداوي 92
ثورة الفتيات الصغيرات النموذجيات 96
ضحك المراهقات 100
الضحك العاشق 103
كيخليزموس 106
الضحك واللعب 108
الضحك الإباحي 119
استيهامات رجال 120
ضد مركزية القضيب 124
الضحك تحت الأكمام 127
حجاب الحشمة 132
الضحك أو الخجل 134
كظم الضحك 135
ضحكات مقنعة 140
قلب الأدوار 144
السلاح أو اليراع 146
ضحكات النخبة والضحكات الشعبية 151
نميمة النساء 152
فضاءات الضحك 155
ثرثارات مرحات 157

السهرات	160
من أجل التسلية: الكرنفال	165
عقوبة السخرية	167
ضحك يلهث	169
كولومبين، توانيت، نيكول، دورين: توظيف الضاحكة	173
اليقظات الماكرات	177
الضحك البذيء	180
من الخادم إلى المرأة السوقية	181
رسائل الهجاء السياسية	184
من ناحية النخبة	187
دعابات هزلية شهيرة	191
هل الضحك في أزمة؟	197
الجذل، فضيلة اجتماعية	201
نساء الفكر	203
الطبع الضحوك للفرنسيين	205
جذور إيطالية	207
المحادثة على الطريقة الفرنسية	211
ضحكات وتابوهات	214
فندق رامبوييه، روح المرح	217
المتحذلقات	221
الضحك أو السخرية	224
نساء شكسات الخلق وضاحكات: صراع الجنسين الذي لا ينتهي	226

هذا الشيء الذي لا أعرف ما هو	229
«إننا نسخر من أيّ شيء هنا»	232
ضحك الصداقة	235
سمعة سيئة	239
عقل لانتوريلو أو عقل الطفولة	241
الجماعات المزّاحة	244
ما عادت فرنسا قادرة على الضحك	249
فرق دبابير	250
هل الضحك سمة اجتماعية؟	259
إسباغ بالطابع البورجوازي	262
ضحكات الورق	265
السخرية، سلطة مضادة	267
كريستين دو بيزان: نقض السلطة الذكورية	271
الزواج المستهجن	275
هوس الجدل	279
ماري دو غورنيه والهجاء	282
الهزلي والمأساوي	285
«لسوء حظه، أضحك دائماً»	286
الأطروفات المتتالية	290
سخافات قصص الحب	292
مؤلفات السيدات الصغيرة: الحكايات الخيالية	294
كيف تأخذين بالمكر والخديعة راهبة كبرى؟	297

الباروديا	300
الضحك والمشاعر	305
ضحك سؤوم	306
تفاهات صغيرة تحت العدسة المكبرة	310
رواية نسائية؟	314
ميلودراما رومانسية	316
أما يزلن سيدات؟	318
الاحتفال تحت الطلب	320
من «مواطنة» إلى «مدام»	324
محاكمة الضحك	325
بين الابتهاج والارتياع	329
الضحك النسائي بعيون الرجال تكشيرة القردة	331
«حاولي أن تضحكي قليلاً»	334
هستيريات ومغناجات	338
الضحك البريء والضحك القاتل: صورتان من ضحك النساء	339
نانا، لولو، الشيطان الفنان	346
المرأة البهلوانة	351
نساء العروض بين لا ساليتريير ومقاهي الحفلات الموسيقية	355
الخوف والجاذبية الفاتنة	359
نساء العروض	362
الجذل الأسوان	367
عقل الطفولة	370

فرجينيا وولف، الرائدة الأولى	373
كوليت، الضحك الصحي	379
الضحك والعنف	384
حاجز ضد الكراهية	386
الضحك ضد العنف	389
ناتالي ساروت: ما نرغب في إخفائه	391
ليس ثمة ضحك بريء	394
شياطين صغيرة من دون عضو جنسي	396
نساء ظريفات فكهات أو جميلات أو دميمات أو غبيات أو شريرات	400
حقائق روائية: من المزاج إلى الفكاهة	402
عبثية الحياة	408
استهلاك الضحك	413
ضحك على فقاعات المحادثات (en bulles)	418
تهكم لاذع وتواطؤ	422
من أي شيء يضحكنَ؟	425
السعادة تضرب من جديد	426
السخرية من الذات	429
جندر سيّئ؟ ذوق سيّئ؟	432
امرأة حقيقية؟	434
ألعاب الجندر	436
انتصار النسوية أم انحدارها؟	439
أعمال أخرى لنفس المؤلفة	443

مقدمة

جنس الضحك

لقد ميزت الطبيعة الضحكَ من الجمال. تشنّج، وفوضى، وزلزال خفيف يعتري معالم الوجه. إنّ الضحك يشوّه تقاطيع الوجه، ويهزّ أركان الجسد، ويسلب إسار المهابة، وينزع رداء الوقار. وبوصفه سلوكاً شائناً، فهو ينبجس من أحشائنا. في غابر الأزمان كان الإغريق يطلقون عليه اسم «الرجراج». من أرسطو إلى برغسون، مروراً بأطباء النهضة وفلاسفة الأنوار، بغلنا أننا نضحك من «القبيح، والمسيخ المليخ، ومن الشائن غير اللائق»، أو نضحك أيضاً، حسب هوبز، من «الرؤية غير المتوقعة لتفوقنا وعلوّ كعبنا على الآخرين»[1].

يناقض الضحك صورة المرأة المحتشمة والعفيفة طاهرة الذيل. والناس حين يضحكون يأخذ ضحكهم طابعاً رسمياً: إذا كان ضحك الرجل قد نُظِر إليه على أنه لحظةٌ من لحظات سلوه وترفيهه، أو بلسمٌ لكآبته وأساه، فالمرأة التي تضحك تورد نفسها موارد الخطر كأن يصمها المجتمع بأنّها صفيقة قليلة الحياء أو فاجرة لا مبالية، أو هستيرية حمقاء، أو بأن تُنتزع منها هالة فتنتها وسحرها، وتُصنَّف كفتى خائب. القهقهة، الكركرة، الصراخ، الهياج أو الهذيان، إن لغة الضحك من أول أمرها مُجنسنةٌ جزئياً وبذيئة وفاحشة. ظل ضحك النساء، لقرون خلت، تحت عين المراقبة، وكان لا يُتساهَل معه إلا بشرط الاختباء وراء مروحة يدوية.

---

1 Laurent Joubert, Traité du ris [1579], Genève, Slatkine, 1973.

إن اتخاذ ضحك النساء موضوعاً للدراسة التاريخية لأمرٌ ينطوي على مخاطر جمة، من بينها المفارقة التاريخية. إن الضحك جزء لا يتجزأ من ثقافة اليومي؛ إنه سريع الزوال وعابر: لا تثير فينا الضحكَ أشياءُ الأمس نفسها إذا ما قيست بمقاييس أيامنا، وإننا لا نميز دائماً ما كان أو لم يكن في الماضي هزلياً. إنّ نبرات صوت يدوّي في الأرجاء، وطبقة ضحكة ومدتها وتردّدها، أمورٌ عصية على البحث، إلا إذا كان الراوي أو الراوية يتمتعان بالموهبة ليحطّا اليد على دقيق الفوارق وأرفعها، ويميّزا، على حد تعبير ناثالي ساروت (Nathalie Sarraute)، ضحكاً صادراً من الحنجرة «ثقيلاً، مرتخياً، ضحكاً من طبقة أعلى لا يتوقف» من «ارتجاف خفيض يكاد لا يسمع»، «تجلجل نغماته الحادة المتجمدة كحبات البرد وهي تتهاوى على الأرض»[1].

وثيق القربى بالعواطف والانفعالات، يندسّ ضحك النساء خلسةً في تجاويف النصوص الأكثر إمعاناً في الجدية، ضحكاتٍ من طرف خفي، ضحكات رقيقة فاترة تنشب أحياناً في غمرة الدموع: «إن الأمر المضحك، وقوة الضحك تكمن في الضاحك، وليس في موضوع الضحك»، هكذا قال بودلير، سنة 1857، في إحدى دراساته النقدية عن الفن، وعنوانها «جوهر الضحك»، مؤكداً فيها أن الفرد هو ما يتعين البحث عنه خلف الضحك.

باعتباره ثأراً للنساء اللائي غُمط حقهنّ في التعليم والكلام والكتابة منذ دائل الأزمان، يوفر اكتساح الضحك لهنّ هامشاً من الحرية، يؤكدنَ فيه صحتهنَّ وعافيتهنَّ بإلقاء نظرة حادة على المجتمع وعلى أنفسهنَّ. كان المشوار طويلاً. ليس القصد ادعاء أنّ النساء كنّ لا يضحكنَ بالمرة في ما مضى، بل القصد أن الخطاب الأخلاقي وآداب السلوك ارتأيا أن من شأن الضحك أن يفسدَ أنوثتهنَّ. «ليس ثمة ما هو أقلّ أنثوية من الملهاة

1 Nathalie Sarraute, Le Planétarium, in Œuvres complètes, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 357.

الخفيفة والمسرحية التي يطغى عليها الهزل»، على ما سجّلت أدريان مونيي (Adrienne Monnier)، الناشرة والكتبيّة، التي اشتُهرت بنظرتها النقدية (**Les Gazettes**, 1925 - 1945). لقد ظلّ في طيّ الضحك قوة هدم وتدمير، والمجتمع لا يلبث أن يأخذ حذره من النساء الضاحكات.

وأول دليل على ذلك هو أن فنّ الإضحاك ظلّ حتى عهد قريب حقاً مقصوراً على الذكور. من الواجب أن تمتلك السلطة، أو أن تكون راجح العقل قويّه، بل حتى أن تكون مستبداً بعض الاستبداد، كيما تنتزع عن مخاطبٍ أو جمهور من المستمعين سيماء الجد والعقل. وفي مقابل ذلك، يعني الضحك إرخاء العنان للنفس، وإسلام القياد لها. فإلى زمن ليس ببعيد، ما كنا نرى [على الركوح] محترفات ضحك من النساء. لا بهلوانات بالمرة، أو لا عددَ قليلاً منهنَّ فحسب، ولا رسامات كاريكاتير. وفي المسرح، عدمنا كوميديات يهيّجن هائجة الجمهور بالضحك، ويختلسنَ دموع الفرحة بتكشيرهنَّ، ولوي قسمات وجوههنَّ؛ فحتى أدوار العجائز الثرثارات السخيفات، مثل برنيل، كونتيسة إسكاربانيا، كان يؤديها الرجال. كولومبين المحتالة الساذجة لا ترتدع أبداً عن إغوائها حينما تحيك المكائد، وتترك لأرلكان عناء الصدح ببذيء الكلام واجتراح طريفه. لا وجود لمؤلفات كوميديا عاليات الكعب حتى بين الكاتبات النساء؛ فبقراءتنا أعمال فرجينيا وولف (Virginia Woolf) لن نجني أي طائل إلا الحسرة على غياب أخت صغيرة [نظيرة] لرابليه، على نحو ما تحسرت هي نفسها على غياب أخت صغيرة [نظيرة] لشيكسبير (**غرفة للمرء وحده**).

الدليل الثاني: قوامه أن الضحك ينهض بوظيفة علائقية؛ فهو جزء لا يتجزأ من التفاعل الاجتماعي، وهو تواصلي؛ فالنساء السّاهمات المحزونات يكنّ «مكسورات الخاطر»، والنساء الجذالى يبهجنَ المجالس. ولكن من الواجب قطعاً أن يبقى الضحك تحت عيون المراقبة؛ إذ إن دور آداب حسن

السلوك، التي أضحت على مر القرون أبلغ فأبلغ في الصرامة، أن تبدّد خوفاً ذكورياً موروثاً عن الأجداد والأسلاف من ضحك أنثوي صاخب، ينبجس من أعماق جسم غريب ومروع. إن الأدوار ليست تبادلية؛ فالرجل هو الذي يحمل على عاتقه مسؤولية توجيه مجرى الحديث بأن يهمس بعض المزحات والدعابات الجريئة بعض الشيء؛ وإلى المرأة يعود دور تقييمها بحشمة ووقار، حريصةً على إخفاء ضحكها خلف لفاعها.

فلما كان أساساً ثقافياً لحياة البلاط والصالونات، يرسم الحديث الطروب والفكه الحدودَ بين الضحك الحسن والضحك القبيح. إن تخطى الرجل، دون عناء ومشقة، حدود اللباقة والأدب، فـ «السيدة الأوروبية» تظل محتشمة؛ فليس لها الحق في جسم، ولا «أسفل جسم»، وفقاً لعبارة ميخائيل باختين، الدارس لرابليه والثقافة الشعبية، بل عليها أن تتجاهل حتى الكلام عنه، وعقلها يجب أن يُحجبَ مثلما حُجِبَ جسدها. قلب نقي وجسد صامت، لهذا نُذِرَتِ المرأة.

الدليل الثالث: أن لا صلة تمتّ القلب إلى الهزلي أو الكوميدي. «ليس على الأطفال الصغار والنساء أن يضحكوا البتة؛ لأن في الضحك بعض المكر والخبث والسخرية؛ إنه سمّ زعاف». هذا ما كتبه برنانوس (Bernanos) في رواية **السيد وين:** مكر وخبث، وسلب للبراءة، واختلال يبلبل صورة الرقة والهدوء الأنثوي، كما جسدته الابتسامة النموذجية للأم المنحنية على طفلها[1]. في قلب الروابط العاطفية والاجتماعية، كان من واجب المرأة أن تظهر بمظهر الجذلى السعيدة. هذا الأمر المفروض عليها يتوافق مع فكرة الخير الأخلاقي، التي اقتضت أن تكون الفضيلةُ متوَّجة بإكليل البهجة والفرح. والابتسامة التي يفتر عنها ثغر المرأة هي ما ينهض بهذه المهمة، بوصفها تجسيداً للرحمى والعناية والعطف.

---

1 أي السيدة مريم العذراء. (المترجم).

كان للضحك دور في انعتاق النساء وتحررهنَّ، لكن هل ثمة دعابة جرت على لسان الإناث؟ إن النساء لم يلجنَ إلى كل المقولات الاستيطيقية، وإن صدقنا ما يقلنَه عن أنفسهنَّ، فبعض السجلات غريبة عنهنَّ، ولاسيما السجل الخاص بالكوميديا، وبالانتهاك الهزلي، وبالكاريكاتير، والبذاءة والكلام الفاحش، والضحك التجديفي، في حين أن سجلات أخرى تبدو مألوفة لديهنَّ، بحكم أنهنَّ يملكنَ عيناً ثاقبة للكوميديا الاجتماعية. لقد اعتنت فرجينيا وولف، وهي في شرخ الصبا، بضحك النساء، وكانت تطالب بأن تحظى رواياتها بالحق في قلب نظام المجتمع، و«إضفاء الأهمية على ما يبدو تافهاً غير ذي بال في عين الرجل، وجعل ما يبدو سخيفاً في عينيه في غاية الأهمية».

بقلب القيم هذا، تنبعث قوة مثيرة للضحك تخلع سيماء الرصانة والجد، باعتباره منفذنا الأوحد إلى الحقيقة؛ فالبورتريه البديع الذي ترسمه لأمّها، هذه المرأة المنسحبة الهيابة، يفصح بجلاء عن الفكرة التي كانت تمتلكها عن قلب وعقل النساء؛ مقتنعة كل الاقتناع بتراجيديا الحياة، لكنها كانت تترصد دائماً اللحظات الهزلية أو الساخرة، التي تقطع سير الزمن، فأمها، مثل الإلهة بارك[1]، «تمكنت من إضفاء رونق وسحر لا نظير لهما على تمثيلية الحياة، كما لو أنها رأت أنها تتألف حقاً وفعلاً من الحمقى، والبهلوانات، والملكات الرائعات، ومواكب وسيعة تغذّ الخُطا نحو الموت» (**لحظات حياة**). إن ضحك النساء ضحك ملجوم يُطلَق له العنان فجأة أمام بذاءات الحياة.

إن المد الجارف في أعداد محترفات الضحك في الربع الأخير من القرن العشرين يمثل ثورة حقيقية. إنهنَّ يطالبنَ بكل أشكال الضحك، ويستنكرن التابوهات ذات الصلة بصورة الأنوثة. إنهنَّ يواجهن المشهد العمومي، ويزاحمن الرجال في مجالات الضحك الخاصة بهؤلاء: المسرح، السينما،

1 إلهة من آلهة الميثولوجيا الإغريقية كانت تتحكم في مصير بني الإنسان من المهد إلى اللحد. إما بتمديد حبل حياتهم وإما بقطعه كما يقطع الخيط. (المترجم).

الكاباريهات، رسوم الكاريكاتير، السكيتشات (العروض الهزلية القصيرة).

إن نظرتهنّ الجديدة والنقدية هي بمنزلة اقتصاص لكل أسيرات الجبروت البطريركي. إن اجتياح الضحك يتم بالقوة؛ كما أنه أيضاً تحرير للجسد، ومتعة، بعيدة عن أيّ وصفة جاهزة. فسواء أكان مبتهجاً وسخيفاً، أم لاذعاً ومحبطاً أو مبدداً للأوهام، الضحك يكنس كلَّ ما يصطدم به في طريقه، ويشبه أحياناً الرقص على فوهة بركان. هذا ما لم يكن، على العكس من ذلك، مبتذلاً تافهاً، ومقبولاً سياسياً، فإنه يذهب طعم فلفل حريف ذُرّ عفواً وبإفراطٍ.

مسجلة بالعرض البطيء، هذه القرقرات (الغرغرات) وفوضى الأصوات الصغيرة المتقطعة، التي تنفلت لا إرادياً من تجويف الفم، تشبه بشكل غريب صراخاً، أو صوت شهقات تنهّد - وربما، تكبح شيئاً من جانب الدموع كيما تنفجر؛ فحيناً تنفجر مدراراً، وطوراً تصوت (تنعق) كأنها صوت آتٍ من أعماق الأرض، كي تنبجس وتنحدر بقوة أكبر وأعمق شيئاً ما، وبصخبٍ هادرٍ. هذه هي الموسيقا الغامضة للضحك، الضحك المظفر والكاسح، الذي لا يلقي بالاً إلى شيء آخر غير نفسه. لا يهم من أين يأتي، ولا إن كان ضحكاً حسناً أو قبيحاً، أو إن كان ضحك الإله أو ضحك الساحرة.

إنه متعة خالصة لا شائبة فيها، ليس له من موضوع، ويغذي نفسه بنفسه: «ولا زلنا نضحك إلى ما لا نهاية من الضحك من ضحكاتنا...». في هذا الانتشاء المبهج، ثمة شيء يُرخى له الحبل، أرادت بعض النسويات المتحمسات أن يرينَ فيه صفة ثابتة في الطبيعة الأنثوية وجنسانيتها، وهو تحرّر قد يتعارض مع لحظات الانتعاظ الخاطفة سريعة الزوال المرتبطة بالعنف والعدوانية: «لطالما كنت أقول لأختي، أو تقول لي، لنلعب لعبة الضحك؟ فكنا نتمدد جنباً إلى جنب على سرير، ونطفق نلعب. كنا نتصنع الضحك بطبيعة الحال. ضحكات قسرية، ضحكات سخيفة. ضحكات لشدّ سخافتها تدفعنا إلى الضحك. وبعدئذٍ يأتي وقت الضحك الحقيقي، الضحك التام، الذي يجرفنا في مياه زحفه الجارف. الضحكات المدوية، المستأنفة،

الارتجاجية، المنفلتة العنان، الضحكات الساحرة، والباذخة والمجنونة[1]...»؛ فبالنسبة إلى المرأة الحرة، كما تتصورها آني لوكليرك (Annie Leclerc) وأخواتها النسويات في سنوات السبعينيات من القرن الماضي، الحياة امرأة، والضحك يفيض ويسيل مثل حليب البهجة.

ثمة الكثير من الرموز القديمة للنساء الضاحكات نلقاهنَّ في الكتاب المقدس، أو في الميثولوجيا، أو في الفولكلور، أولئك اللائي عبّرن/طبعنَ بطبعهنَّ حضارتنا الغربية، ولسنَ وثيقات الصلة بالأنثوي مصادفةً. يجسد «الأنثوي» قيماً رمزية أرسى لبناتها المخيال الجمعي، على غرار العلاقة بالطبيعة وإيقاعاتها الدورية، وبالخصوبة، وغريزة التغذية والحضانة والحمل الصبور، والحساسية والوجدانية؛ قيماً محبطة بضرب من اللعنة تتكرّر بلا كلل ولا ملل، وتضع الأنثوي بمحاذاة النقص (القصور) والجسد غير الكامل. يستمدّ الضحك ملء خصوصيته من هذه التناقضات: تصريف توتر بين جذل النصر الذي تحسّه المرأة من الزهد في الحياة من جهة، وموقع الدفاع والجلد والاصطبار، هذا إن لم نقل السخرية من الذات إزاء نظام ذكوري وقضيبي، من جهة أخرى.

سارة العجوز زوجة النبي إبراهيم، ديميتر إلهة الأرض اليونانية، «الأميرة التي لا تضحك أبداً»، بطلة الفولكلور الأوروبي، بياتريتشي المرأة التي هام دانتي بحبها، هذه الشخصيات الأربع النموذجية للأمهات، أو الأخوات أو الزوجات، يمثلنَ صوت ضحك الحرية؛ إنهنَّ يشهرنَ ثقتهنَّ أمام كلّ ما يظهر أو يعاود الظهور، سخياتٍ بما يكفي ليستبعدنَ معكّري الصفو، ومبتهجاتٍ بما يكفي ليحتفينَ بانتصار الدوافع الغريزية والنزوات على القيود والكبت. لكن في حال العكس، مثلما ينقلب قفاز، الضاحكةُ، بإرخائها الأزمّة لغرائزها،

---

1 Annie Leclerc, Paroles de femmes [1974], Paris, Gallimard, «Folio», 1985, p. 100.

تصبح هي نفسها موضوع ضحك وسخرية، مقدمةً بذلك للمجتمع البطريركي نسخاً مسودة من الأضحوكة، والحماقة والجنون، والاندفاع والفسق والمجون، والفوضى واللانظام والرذائل والعيوب، التي استثمرها المسرح الكوميدي منذ أصوله الأولى، باخوسيات أو نساء شريرات أو حزابين مطلقات العنان أو غبيات بلهاوات.

يطابق التمظهران كلاهما لحظتين في الضحك؛ لحظة التعبير ولحظة الكتم، لحظة الانتهاك ولحظة العقاب، والتوليف بينها غذّى تجسدات لها ضاربة في القدم. كان أريستوفانس من أوائل من صوّر في كوميدياته عداءات الجنسين تلك وخصوماتهما، مواجهات ومنافسات (agônes)؛ حيث صورة المرأة طلقة الأسارير/ مطلقة العنان تسائل قيَمَ اللوغوس، وتنتصب واقفة في وجه سلطة الزوج، وتعبّر ضحكاتها المستمرة وميولاتها الخليعة عن نفسها بحرية في أثناء العبادات/الشعائر السرية، التي تأسر وتشغل بال الرجال القابعين في الوحدة. من خلال هاتين اللحظتين الثقافيتين؛ أي فن المسرح الكوميدي والطقوس الدينية في اليونان القديمة، تولت المرأة مسؤولية هذا الدور غير المتوقع للضحك، الذي ما كان الضحك المحرر من الأوهام لديموقريطس، هذه الشخصية الوثنية الحكيمة التي ترصد جنون العالم، ولا **الأوترابيليا** أو الضحك المتحضر (هذا «العنف المهذب») لكتاب (**الأخلاق إلى نيقوماخوس**)، وإنما ضحك قريب من الحيوية والنشاط والإبداعية.

هل الضحك لغة أمومية؟

قبل أن يكون تجلياً للكوميدي، ونتيجة لنظرة فاترة لا مبالية أو تعليق مسلٍ عن العالم، إنَّ الضحك تعبير عن المرح والجذل؛ فهو ليس حكراً على الإنسان وحده، بصرف النظر عما قاله أرسطو عنه، ما دام يدخل أيضاً في قائمة السلوك الحيواني. فبوصفه نتيجة للتطور[1]، هو ينتمي إلى كل الثقافات الإنسانية التي تشكله وتقولبه وتنظم طقوسه وشعائره بأنحاء شتى. فانطلاقاً من تطور سلوك الرئيسيات، رأى بعض علماء السلوك الحيواني أنّ إيماءة الوجه الطلق، المكشر عن الأنياب، تعبر عن ارتخاء التوتر، والعدول عن أيّ نية في العض، وإشارة إلى الأمان. وبحسب دراسات أخرى على فصائل حيوانية أخرى، عقدت مقارنة بين الضحك وصرخة النصر، التي تطلق لمّا ينهزم حيوان مهاجم أو يرجع القهقرى، وهذه الإشارة تهدف إلى ترويع العدو أو السخرية منه، وتقوي وشائج التماسك بين زمرة القطيع.

أما «الابتسام»، الذي كان قد نشأ عن خط تطور مخالف للضحك، فينمّ بالأحرى عن إلماح وجل هياب للسلام، عن إلماعة استسلام وإذعان أو حتى عن مناورة عاطفية للاقتراب من الشريك. ركز السواد الأعظم من الملاحظين عنايته على سلوك اللعب والتنافس بين صغار الرئيسيات، وعلى اللهو والتسلية والعراك الصاخب، وتبادل الإيماءات، وشبه الاعتداءات، والتقليد أو المحاكاة الودية، التي تنفجر في ضحكة غريزية وممازحة ظريفة مختلفة بعض الاختلاف عن ضحكة أطفال الإنسان الصغار. فلمّا كان تواصلاً قبلَ لفظيّ، ينبثق الضحك من لعب العلاقات الاجتماعية، ويشي بالثقة والانفتاح.

1 Pascal Picq, Yves Coppens (dir.), Aux origines de l'humanité, Paris, Fayard, 2001, p. 397 - 421.

فبالتطلع إلى وجه الأم الأبلج الوضيء، يستجيب الرضيع، منذ أشهره الأولى، إلى العينين وحركات الشفتين، ويبدي تعبيراً عن أريحيته، ربما رجع ذلك إلى ذاكرة جنينية. فلا شك في أن الابتسامة الأمومية تعوض الانفصال الأول؛ إنها توفر، على أية حال، مساحة اللعب الأولى للرضيع، الذي يبدأ التواصل مع محيطه، فيرسم على محياه إيماءة هادئة مسترخية يفتر عنها لكلّ وجه بشوش ودمث. إن تبدي الضحك، بالتقلصات التشنجية للحجاب الحاجز (طبقة عضلية غشائية تفصل بين الصدر والبطن)، جاء متأخراً كثيراً؛ فبينما كان النحيب أو النشيج قائماً على الشهيق، يهدئ الضحك المرتبط بالزفير وإخراج النفس من سَورة التوتر.

إن الضحك، بحسب داروين، تعبير بدائي عن الفرح بحرف المعنى، أو عن السعادة، كما نراه متجلياً بوضوح عند الأطفال الذين يضحكون تقريباً من دون توقف، وهم يلهون ويلعبون[1]. فمن حيث إنه سلوك فطري وغير مكتسب، إن الضحك الذي تستثيره الأم يصير شيئاً فشيئاً ضحكاً نشطاً وفاعلاً ومتميزاً بتهيج شديد بدءاً من الأشهر الثلاثة الأولى بعد الميلاد. تتعدد مصادر الضحك وتتنوع على مر الزمان، وقد وثق علماء النفس عناصره، على غرار التفاعلات ذات الصلة باللعب، وبعض أنواع الضجيج، والدغدغات، وآثار المفاجأة، وبتبادل الخوف المصطنع والأمان المستعاد، والمخادعة والتضليل، ثم في ما بعد بإدراك بعض ضروب الغلظة والفظاظة: ابتداءً من نصف السنة الثاني من الحياة، يكتشف الطفل قدرة مواقف أكثر تعقيداً، يسبرها كلما ارتقت ملكاته المعرفية، على الإضحاك[2]. فالضحك الذي تتبادله الأم وطفلها في طرب وافتتان متبادلين يمثل، قبل تعلم اللغة بردح طويل من

1 Darwin, De l'expression des émotions chez l'homme et les animaux, 1872, cité in Nelly Feuerhahn, Le Comique et l'Enfance, Paris, Puf, 1993, p. 160.

2 Donald Winnicott, Le Bébé et sa mère, Paris, Payot, 1992 ; Françoise Bariaud, «Les premiers pas», L'Humour, Paris, Autrement, 1992, n° 131.

الزمن، الذي تبدأ معه سيرورة الفطام والكبت، حتى قبل تشكل محرم رمزي وقبل أن يثقل كاهله بالضغوطات الهادفة إلى التكيف الاجتماعي بزمن بعيد؛ يمثّل رابطاً بهيجاً ومتواطئاً في مستهل المغامرة الإنسانية، لا يسعى وراء غاية أخرى غير اللذة المشتركة، من دون وساطة طرف ثالث، على شاكلة لغة أمومية تغنّى بها في دابر الأزمان فيرجيليوس (Virgile) في **الرعويات (Bucoliques)**. وقد ألهمت هذه اللغة، بعده، عدداً جماً من الفنانين، والشعراء، والرسامين ونحاتي تماثيل العذراء والطفل:

فلتبدأ، أيها الصغير، بالتعرف على أمك بالابتسامة.

فأمك طوال عشرة شهور عانت الأمرين.

ابدأ أيها الصغير. فمن لم يبتسم آباؤه في وجهه

ما كان أهلاً ليقعد على مائدة إله ولا ليستلقي على سرير إلهة.

هذه الرهافة تغنّى بها الكثير من الكتاب من قبيل: بلزاك وفيكتور هوغو؛ قسمات الوجه، وجمال الأم، لا يعبّران إلا عن كيانها الفيزيقي، فيما صوتها وضحكتها يصعدان من الأعماق: «إنها الحب، والحياة والبهجة والفرح[1]...» وقد اقتات على مائدة الآلهة أيضاً الصغير مارسيل بروست، الذي يقدر أن الابتسامة الأمومية لها نفس طعم القبلة الحسي[2]، إنها تعهد بحدب لا حدود له. على نحو ما يتذكر تولستوي، وهو في سنّ الرشد، ذكرى هذه المداعبة الندية الأشبه ببلسم في قلب الصعاب: «لما كانت أمي تفتر عن ابتسامة، وإن كان وجهها بهياً أغر، يغدو، بما لا مثيل له، أجمل وأملح أكثر، فتدب البهجة في كل مكان. إن كان في وسعي أن أرى مرة أخرى، في الأوقات العصيبة من الحياة، هذه الابتسامة، ولو لبرهة من الزمن، فلن يعتريني أي ألم»[3].

1 Victor Hugo, «La mère qui défend son petit», 29 avril 1871.

2 Marcel Proust, La Fugitive, in À la recherche du temps perdu, t. IV, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade «, 1989, p. 625.

3 Léon Tolstoï, Enfance, Paris, Éditions du Chêne, 1945, p. 25.

هذا الفرح الذي ينتاب الطفل، والمرح الذي يصاحبه، لا يحتاج إلى تفسير؛ فهو ينهل لا مبالاته وبراءته مباشرة من علاقته المطمئنة بالأم، هذا الغوص الحميمي بما يكفي كيما تخفي وتعيد لعبة الغميضة والتخفي إظهار الوجه الأمومي من غير قلق نفسي. فهذا بودلير في مقاله عن «جوهر الضحك»، يفصل عن الضحك الراشد ضحك الطفولة هذا -الهزلي المطلق- الذي لا يأبه بأيّ قناع اجتماعي، ولا يفهم الكاريكاتير، ويشبه سروراً ورخاء واكتفاء ورضا قريبين من النبات أو الحيوان: «إن ضحك الأطفال شبيه بتفتح الزهر، إنه بهجة الأخذ والتلقي، وبهجة التنفس، وبهجة الانفتاح، وبهجة التأمل، والعيش والنمو والارتقاء، وبهجة نبتة».

حتى إن كانت أحدث الدراسات قد بينت أن الرضيع يطور، منذ سن مبكرة، لعباً ضاحكاً لكي يقنّع رغباته، وحتى إن كان الضحك قبل ذلك استراتيجية لـ «إقامة مسافة جيدة مع الآخرية»، إن فكرة إلقاء نظرة نقدية وتهكمية على العالم لا تلبث أن تكون غريبة عنه.

كل ضحكة تشارك، عن قرب أو عن بعد، في هذا الاغتباط البدائي، هذا التصريف النفسي، الذي يمثل شكلاً من أشكال النكوص إلى الطفلي، ونحو العائلي والمنزلي المقترنين بالحماية الأمومية؛ فما يستمتع به الراشد، سواء أكان رجلاً أم امرأة، يكمن في حقه في اللذة الذي غالباً ما تخلى عنه وهو في خريف حياته، حق في علاقة بالعالم النزوي الغريزي وفي خلفية النظام الاجتماعي. ضحك الابن الحماسي هو الضحك «الخاص بالطفل الملتفّ في طيات عباءة ثوب إلهي، الذي يلوي قسماته في وجه العدو»[1]. إن وجه الأبوين، ولا سيما الوجه المهيمن للألوهية الأمومية، ما ينفكّ وثيق الصلة بذلك الوجه.

---

1 Charles Mauron, Psychocritique du genre comique, Paris, José Corti, 1964, p 122.

إبراهيم وسارة

تأتينا قصة سارة، الأم الأولى الشهيرة التي ضحكت، من الكتاب المقدس، وقد أسالت ضحكتها الغامضة المبهمة الكثير من المداد. يقدم لنا سفر التكوين إبراهيم وسارة جذلين ومتهللين حينما يبشرهما يهوه، على لسان ملك، وإن كانا قد بلغا من الكبر عتيّا، بالغلام الذي سيخلف لهما خلفاً لا ينقطع. هل يمزح الله؟ من يمكنه أن يصدق بشرى أبعد من الخيال كهذه البشرى؟

إبراهيم، لشدّ دهشته واستغرابه من القدرة الكلية لله، يخرّ مغشياً عليه ويضحك، «وَقَالَ فِي قَلْبِهِ: «هَلْ يُولَدُ لابْنِ مِئَةِ سَنَةٍ؟ وَهَلْ تَلِدُ سَارَةُ وَهِيَ بِنْتُ تِسْعِينَ سَنَةً؟»» (سفر التكوين 17، 17). لا ريب في أن فظاظة الوعد قد انتزعت منه جرعةً كبيرة من الحيرة، حتى لا نقول من السخرية والتهكم؛ لكن ابتهاجه كان واثقاً ثقة لا تداخلها شائبة شك، ثقة يشوبها تبجيل مقدس للمحبة التي محضه إياها الله.

فضحك البهجة والتحرر هذا انطلق من فِيه سارة، وجاء في أعقاب بعض الأصحاحات (21، 6 - 7)، وعليه سوف يسدل الستار على المشهد: «قَدْ صَنَعَ إِلَيَّ اللهُ ضحكًا. كُلُّ مَنْ يَسْمَعُ يَضْحَكُ لِي؛ مَنْ قَالَ لإِبْرَاهِيمَ: سَارَةُ تُرْضِعُ بَنِينَ؟». ومن أجل تقديس ضحك الأبوين العجوزين الصاخب هذا، سوف يعمد الله بنفسه الابن الذي سيولد بهذا الاسم الملغز: إسحاق، بمعنى «فليضحك الله»، أو «ضحك الله وتعهده بعنايته» (17، 19)، فاتحاً أمل ضحك فردوسي، ضحك للروح.

بين هاتين النسختين البهيجتين والشبيهتين تمام الشبه بالضحكات الأبوية والأمومية، انسلت إلى قلب النص ضحكة ثالثة أشبه بقصة ثالثة بأعين النساء (18، 12): تناهت إلى مسامع العجوز سارة، على باب الخيمة، كلمات الملك الذي أرسل لزيارة إبراهيم، ومن توّها لم تمنع نفسها من أن تفكر في تبعات البشارة الجنسية؛ فاترة الإحساس، جعداء مغضنة، عقيم، لا تشارك زوجها الفراش نفسه، انقطع عنها «ما يكون عادة النساء». كذلك، باسم خبرتها وفطرتها السليمة، انفجرت ضاحكة أمام ما لا يعقل ولا يتصور:

فَضَحِكَتْ سَارَةُ فِي بَاطِنِهَا قَائِلَةً: «أَبَعْدَ فَنَائِي يَكُونُ لِي تَنَعُّمٌ، وَسَيِّدِي قَدْ شَاخَ؟» لكن يهوه قال لإبراهيم: «لِمَاذَا ضَحِكَتْ سَارَةُ قَائِلَةً: أَفَبِالْحَقِيقَةِ أَلِدُ وَأَنَا قَدْ شِخْتُ؟ هَلْ يَسْتَحِيلُ عَلَى يهوه شَيْءٌ؟ فَأَنْكَرَتْ سَارَةُ قَائِلَةً: «لَمْ أَضْحَكْ». لأَنَّهَا خَافَتْ. فَقَالَ: «لاَ! بَلْ ضَحِكْتِ».

فطالما أنها بقيت عند مستوى التأويل البيولوجي للبشارة، سارة الساخرة تنفجر ضاحكة من لا معقولية الموقف و، من غير ريب، سخرت طويلاً من نفسها، وهي العجوز التسعينية في خريف العمر، وهي المرأة التي رزأتها الحياة فوهبت، والألم يعتصر قلبها، أَمَتها هاجر لإبراهيم كي تهبه غلاماً. إنها تضحك، رغم ذلك، من البشرى كما من مزحة مضحكة: السخرية الأنثوية الذاتية تجد هنا أحد أجلى تعبيراتها الثقافية!

لكن حينما تتبين هوية الزائر يستحيل ضحكها خوفاً ورهبة، وحينئذٍ ينحي الله، الذي ظل صامتاً أمام ضحك إبراهيم، عليه قاسي التقريع بسبب ضحكه الأهوج؛ فهو يستقبح ارتياب سارة وشكها؛ هذا الارتياب الناتج عن عصيان كلامه، عن تمنّعها وإدبارها؛ لأن الضحك دائماً ما ينحت له لغةً مزدوجة من شأنها أن تشوش جدية الكلمة.

أربكت هذه الضحكة الشراح والمفسرين، الذين ميزوا مبكراً بين الضحك الحسن والضحك القبيح؛ فضحكة سارة، المسرفة في الطبيعية والممعنة في العفوية، ليست ضحكة إبراهيم نفسها، رغم أن الأولى والآخر، في منتهى فرحتهما، قد دُنِّسا كلاهما بلطخة النزعة الريبية نفسها بإملاءٍ من العقل. فربما كانت سارة ضليعة في الشك، الذي يستتر في إيمان إبراهيم بجعله صريحاً.

الضحك المقبول من لدن الأب يستحيل احتجاجاً أو اعتراضاً، وربما مرارة جرت على ثغر أنثى: هذه العبارة «لم أضحك»، التي صدرت عن سارة، تعلن عن تدشين ضحك صموت، ضحك يتخفى تحت ثوب، هذا السلاح الأنثوي بامتياز حسب العديد من اللاهوتيين، الذين لم يحجموا قط عن الحذر من النساء وخشيتهنّ. بالنسبة إلى مفسري الكتاب المقدس في العصر الوسيط، مثل اللاهوتي ألكوين، كما هي الحال أيضاً بالنسبة إلى مؤلف **لغز العهد القديم**، كان الضحك، الذي بدر من إبراهيم، ضحك انفعالٍ وابتهاج، فيما كان ضحك سارة الهازئ ضحك سخرية، ضحك شيطان أثار استياءً ونقماً شديداً من الله.

لكن، على العكس من ضحك ماكر خبيث أو ضحك جهير من شأنه أن يحول دون أية إمكانية لتذليل وضع باسم واقع بيولوجي حتميّ لا مفرّ منه، إنّ ضحك سارة يحتمل منطقاً آخر؛ فانفعالها يكشف أن شيئاً صائباً قد أصاب منها الوتر الحساس، فاضطرها إلى أن تعاود التفكير في قصة حياتها. إن هذا الضحك المتناقض، الذي لا ينتهي، بما هو علامة حيرة وقلق، يدفع سَورة الرغبة إلى أن تضطرم جذوتها من جديد.

إن ما ينحي عليه الله باللوم ليس الضحك، بل الخوف الذي اعترى سارة بسبب الاختلال والبلبلة، اللذين لمستهما في النظام الطبيعي للإنجاب، والذي دفعها إلى أن تختبئ. مترنحةً وحزينة منذ السقوط الأصلي، تنفجر المخلوقة من الضحك حينما يأمرها الله بالتحلي بالثقة والرجاء.

لا نأنس الكثير من الضحك الأنثوي الصريح في الكتاب المقدس. تبشر أمّ أخرى، حنة، بأنّها، رغم عقمها، ستأتي بطفل إلى العالم اسمه صموئيل، وبعد أن هيأت نفسها لهذه الولادة فوق الطبيعية، بالصيام والبكاء، كانت حنة تطير فرحاً في صلاة تأتي قبل ترنيمة التمجيد: «بِكَ، يا ربُّ تَهَلَّلَ قلبي، وارتَفَعَ رأسي عالياً، فَمي يَضحكُ في وجهِ أعدائي، لأَنِّي فرِحتُ بِخَلاصِكَ» (**سفر صموئيل الأول**، 2:1). تذكر عبارة «فمي يضحك» في آنٍ واحد بصلاة شكر وعرفان بالجميل وضحك الفرح والبهجة. وهي في موقف لا يختلف كثير اختلاف عن موقف سارة؛ لأنها تلقت بشرى الملك جبرائيل لها بأن تلد غلاماً من غير أن يمسّها رجل، فمريم العذراء لم تضحك.

بيد أن سؤالها الملَك: «كيف يكون هذا؟» ليس عارياً من تلوين تشككي، أو على الأقل من الاستبهام، لكن في الحال، وبهديٍ من إيمانها، تنبجس على حين غرة ترنيمة التمجيد من بين شفتيها[1] (لوقا، الإصحاح الأول، العدد 34). السؤال البسيط المستغرب «كيف يكون هذا؟» ترقبٌ، للحظة، ينطوي على ذرة من روح الدعابة أراد البعض أن يرى فيها علاقة بنوة مشدودة الوشائج مباشرة إلى ضحكة سارة. إن كان يعبر عن الفرحة في الكتاب المقدس في أكثر الأحيان بالدموع -دموع الفرح هذه التي تستتبع في آنٍ رجاء الخلاص وابتلاءات الإنسان على الأرض- فإنّ دافع ضحكة خفيفة والسخرية يبرزان، هنا وهناك في العالم الروحي للعهد القديم، باعث استراتيجية إلهية تتوسل بالفضائل البيداغوجية للابتسامة لتفهم الإنسان لا

---

1 من بين التعليقات والشروح الكثيرة على هذه النصوص، نذكر:
Joe Friedmann, «La Genèse», Humoresques, 1998, n° 7, p. 20 ;Marc-Alain Ouaknin, Lire aux éclats, Paris, Seuil, 1994, p. 53 ;Georges Minois, Histoire du rire et de la dérision, Paris, Fayard, 2000, p. 97 ; Armand Abécassis, «Le rire des patriarches», Lumière et vie, 1996, n° 230. Le rire. Thérapie du fanatisme, p. 10 ; Michael Screech, Le Rire au pied de la Croix, de la Bible à Rabelais, Paris, Bayard, 2002, p. 23.

يقين الأشياء وهشاشته على حساب كبريائه: في هذه الأرض الخصبة سينهلون الضحك من أدب الحاخامات والفكاهة من الشتات اليهودي[1].

وقد جاء في **أسفار الجامعة والأمثال** في الكتاب المقدس، التي تصف العلاقات بين الإنسان والله، أن الحكمة الإلهية تبيح الضحك المحتشم المهذب بوصفه أمارة على الإيمان؛ لأنّ من العسير هتك أسراره متى كان للشيطان يدٌ فيه، فإن الضحك يضفي نغمة وجدانية على الحوار الذي لا ينتهي بين الله وشعبه، شعب تمثله مريم العذراء في العهد القديم. وناهيك عن ذلك، لقد اهتدت كتابات الأبوكريفا المسيحية إلى تصور حلّ آخر من أجل ردّ الضحك إلى قلب دين كان، بعد صلب المسيح، تجسيداً للتراجيديا المطلقة. ومن ثم، في رسائل الرسل، تطلق مريم العنان لنفسها لتضحك ضحكة جذلى حين أتى الملك جبرائيل يبشرها بالبشرى الغريبة[2]. لكن -تضيف الرسائل- كان المسيح نفسه هو من جاء ليبشر أمه بمجيئه، بعد أن تجلى لها على هيئة الملك جبرائيل: «لقد تلقاني قلبها، وقد صدقت، وضحكت. أنا، الكلمة، سأدخل بين جنبيها وها أنا ذا من لحم ودم».

لا مشاحة في أنّ ضحك الابتهاج هذا من وعد المسيح يرضي حاجات الحساسية الشعبية أكثر مما يتقصد الصرامة والتشدد العقدي. إنه يفتدي الضحك المخذول والمحبط لسارة، ومريم تمسي، في أعين المسيحيين، نموذج أمّ المؤمنين، ورمز الثقة المبتهجة والارتياب الذي لا حدود له. في

1 J. Friedmann, «La Genèse», art. cité, p. 15 - 28; B. Sarrazin, «Rire du diable», in Thérèse Bouché, Hélène Charpentier (dir.), Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et les arts, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 29.

2 Épître des apôtres, in Écrits apocryphes chrétiens, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1997, p. 372 ;Teodor Baconsky, Le Rire des Pères, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 38 - 44 ; voir G. Minois, Histoire du rire et de la dérision, op. cit., p. 104 - 105. Il est surprenant de noter que dans cet ouvrage aucune mention n'est faite au rire féminin.

نصوص أبوكريفية (منتحلة) مسيحية أخرى، مثل حياة يسوع بالعربية، تلفي النساء القديسات اللحد فارغاً، «فيبتهجن ويضحكن»[1]: يعبر ضحك النساء في آنٍ عن الذهول وفرحة القلب.

1 Vie de Jésus en arabe, in Écrits apocryphes..., op. cit., p. 235.

لا تعدم اليونان القديمة هي الأخرى شخصيتها الأنثوية للضحك. شخصية غامضة وهامشية، ذات صلة بأسرار إيلوزيس والطقوس الأورفية، لكنها مشهورة لدى الكتاب القدامى، وهي مقولبة وتجري سيرتها على لسان اللاهوتيين المسيحيين الحريصين أشد الحرص على تشويه سمعة آلهة الأولمب، والتشنيع على الابتهاج المبتذل. لقد ألهمت هذه الشخصية الكثير من السرديات، وأثارت العديد من التعليقات حتى عهد المحللين النفسيين المعاصرين، مروراً برابليه، وغوته، ونيتشه، وسالمون ريناخ، وفرويد، الذين أتوا مراراً على ذكرها.

ونجد لها أتراباً ونظائر، لكن باختلافات لافتة للنظر، في ميثولوجيات أخرى، عند المصريين؛ حيث الإلهة حتحور تتباهى أمام أبيها فتثير ضحكه، أو عند اليابانيين، لمّا تعرت أوزومي، إلهة البهجة والمرح أمام الآلهة فابتهجوا لذلك أيّما ابتهاج. كان آلهة العصور الغابرة يضحكون ويسخرون بطيب خاطر، متناسين عند الضرورة ألوهيتهم؛ إنهم في مرقى أعلى من سائر البشر، لكن في وسعهم أن ينحدروا إلى أسفل ذرك. إن الضحك هو أحد تعبيرات الدين وقد أدمجه في طقوسه وشعائره. لقد نصب ليكورغ (Lycurgue) تمثالاً للضحك، أليست المنحوتة بأكملها، حسب هوميروس، أطروفة أتت من الضحك المسترسل للآلهة؟

تقول السردية الأسطورية ما يأتي: لقد تناهى إلى مسامع إلهة الحنطة والأرض الخصبة، ديميتير، المشغوفة بحبّ ابنتها بيرسيفون، أنّ هذه الأخيرة تصرخ لمّا أتى هاديس، الذي اشتمله غيهب الليل، ليختطفها ويتزوجها

بمباركة من زوس. مفطورة القلب، تغادر ديميتر جبل الأولمب؛ لقد هامت على وجهها في الريف تسعة أيام وتسع ليال بحثاً عنها، وهي تتسربل لباس امرأة عجوز متدثرة بوشائح الحداد، صائمة عن الشرب والأكل. بعد أن أخذ منها التعب كلّ مأخذ بسبب تطوافها وتجوالها، تصل إلى إيلوزيس وجدت في استقبالها الملكة ميتانير، التي عرضت عليها أن تربي ابنها الصغير. ميتانير، التي تفطنت إلى سمو شأنها، قدمت لها مقعداً عالياً، وأكلاً، وشراباً رفضته ديميتر، ولو أنها كانت خائرة القوى، من دون أن تنبس بكلمة أو تفرج شفتاها عن بسمة؛ لأن شعوراً بالندم كان لا يلبث ينهشها.

فأتت من ثم يامبي (Iambè)، الخادمُ التي أعدت لها مقتعداً، فأخذت تستعرض أمامها شتى أشكال الإيماءات المهرجة، متبلة بحركات نزو ودعابات خفيفة ماجنة. ارتسمت ابتسامة على محيا ديميتر، ثم أخذت في الضحك وقطعت صيامها؛ احتست الكيكيون (Kykeon)، الشراب من الطحين والماء والنعنع البري الذي أعدته ميتانير. ما كان نجاح يامبي نجاحاً لحظياً وعابراً: «وفي ما بعد أيضاً، أثارت إعجابها أيضاً بسبب طبعها». بعد أن استعادت مرحها، أرست الإلهة من ثم اللبنات الأولى لطقوس عبادتها. بيد أن ديميتر امتنعت عن أن تعيد إلى الحقول خصوبتها إلى أن يتدخل زيوس فترى ابنتها من جديد. حل وسط سيسدل الستار على القصة الأسطورية؛ ففي كل فصل ربيع، ستهرب بيرسيفون (أو كوري، الفتاة الشابة) من العالم السفلي؛ حيث يحتجزها هاديس كي تصعد إلى جبل الأولمب.

كانت تلكم النسخة الأضرب في القدم لهذه القصة، كما سردت في **النشيد الهوميري إلى ديميتر**، الذي يعود تاريخه إلى القرن السادس قبل الميلاد. وإلى جانب هذه النسخة ثمة سردية أخرى، تسمى النسخة الأورفية، التي تتشكل من شذرات شعرية غير منظمة، مدونة على أوراق البردي ومنقحة، تعرفنا عليها خاصةً بفضل مؤلفين مسيحيين لاحقين من غير أن ندري أيّ السرديتين، الأورفية أو الهوميرية، تأتي قبل الأخرى.

وفقاً لهؤلاء المؤلفين اللاهوتيين، من أمثال إكليميندس السكندري، ويوسابيوس القيصري أو أرنوبيوس، ديميتر استُقبلت في إيلوزيس ليس من قبل ميتانير، بل من طرف صاحبة نزل تدعى باوبو وزوجها ديزول. لا تلبث الإلهة المفجوعة، التي فقدت شهيتها للأكل، أن ترفض الشراب الذي بذل لها بعناد وإصرار. باوبو، التي فشلت في إقناعها بالكلام، وبعد أن خامرها إحساس «بالإهانة»، تشمر فجأة عن **ثوبها (peplos)** «كي تكشف لها عبر جسدها عن كل ما هو فاحش» - وربما كان مقصودها من هذا الفعل الإهانة والتعريض. بتلك الرؤية، ديميتر، والسعادة تغمرها، تقبل أن تشرب وتأكل.

لا ريب في أن باوبو، كما افترض ذلك بعض الشراح، قامت بما يشبه رقصة بطن؛ لأن ثنياته رسمت، لسبب ما، وجه طفل أطلق عليه النص الأورفي اسم ياخوس، الذي يبدو كأنه يضحك في كل تغضن: «كان الطفل ياخوس الذي يضحك تحت تنورة باوبو». ديميتر، التي فتن لبّها المشهد، تأخذ الكأس. أما إكليمندس السكندري فيختتمها كرجل أخلاق: «مشاهد رائعة خليقة بإلهة!».

وكان إكليميندس السكندري قد أسهب، في موضع آخر، في تحليل الآثار الشائنة للضحك، التي يرفضها جملة. ففي تقديره هو، وانسجاماً مع التقليد المسيحي، أيّ استهزاء يعبر عن أشياء تثير الضحك لا يستحق حتى أن يستمع إليه؛ لأنه يلتفت إلى أفعال دنيئة، وينذر دائماً بفسق أو مجون: «إذا أرخينا أسارير الوجه حد تشويه تناسق تقاطيعه، وإذا حدث ذلك للنساء، فإننا ندعو ذلك **بالكيخليسموس (kichlismos)**؛ أي ضحك المومسات».

وفي فضاء إيلوزيس دائماً، يرسم أرنوبيوس ملامح باوبو قريبة الشبه بما رسمه إكليمندس السكندري، وذلك بإضافة بعض التفاصيل إلى المشهد: هيأت باوبو بطنها بأن جعلته نظيفاً وناعماً -من المؤكد أنها أزالت شعر بطنها- بطريقة تجعل بشرتها تبدو وجهَ «طفل صغير أمرد لم ينم له شعر بعد»،

فجعلت تهز بطنها وتغضنه. «كانت تعود إلى الإلهة المتجهمة؛ وقد كان من بين العادات التي تلتجئ إليها، لكسر طوق الكآبة، أن تتعرى، وتكشف عن العضو الجنسي، وتكشف عن كل أجزاء جسمها ذات الصلة بالحشمة». هادئة ونشطة لأنها رأت ديميتر تقبل الشراب، وهي تبتسم.

«العضو الجنسي العاري»؛ أي الفرج، والـ **vultus** – باللاتينية الوجه[1]. أرنوبيوس ليس أقل حيرة وارتباكاً من إكليمندس السكندري من تلك الإيماءات والإيحاءات الفاحشة: «بالله عليكم، ما الذي يوجد في مشهد كهذا، أي رؤية أعضاء باوبو، ليثير إعجاب إلهة من جنس أنثوي لها نفس التكوين، وليثير من ثم ضحكها؟».

إن شخصية باوبو، التي يرد اسمها في شذرة من شذرات إيمبودقلس، ربما ليشير إلى الثدي أو البطن الأمومي، لا تلبث السر المكنون لشبكة من الأسئلة، الكرونولوجية، والنصية، والأنثروبولوجية، التي درسها موريس أولندر (Maurice Olender)[2]. لقد شابهناها بتماثيل صغيرة غريبة تعود إلى القرن الرابع قبل الميلاد، عُثر عليها سنة 1898 في بريينه، قبالة ساموس، بين بقايا معبد ديميتر. تتخذ هذه التماثيل الصغيرة شكل رؤوس جذع، مرتكزة على ساقين ظاهرتين تحت فستان شمر عنهما، تطابق الأعين الأثداء، وشِق العانة يطابق فتحة الذقن، بذراعين مرفوعتين تحيطان بشعر كثيف.

هذه التماثيل الصغيرة الفاحشة، التي تصور المرأة بسيماءَ البذاءة والعضو الجنسي والوجه المتراكبين، تحمل سلال فواكه، وحزمة قش أو قيثارة، سرعان ما ربطها هرمان ديلز (H. Diels) بالنص الأورفي عن ديميتر. اقترح العالم المتخصّص في الحضارة الإغريقية مقاربة أخرى تأثيلية هذه

---

1 انظر:
Alain Roger, «Vulva, vultus, phallus», Communications, 1987, n° 46, p. 190.

2 انظر الخلاصة التركيبية لـ: Maurice Olender, «Aspects de Baub ,« Revue d'histoire des religions, 1985, vol. 202, n° 1.

المرة، وذلك بقرن اسم باوبو، الذي يعني العضو الأنثوي، بلفظ ذكوري ظهر في **الميمية** السادسة لهيروندا‌س، **باوبون (Baubon)**، مصطنع قضيبي من الجلد يذكر بحوار أيروسي دار بين صديقتين حميمتين. من زوج الكلمتين المذكرة والمؤنثة، استنتجنا أنّ باوبو يمكن أن تجسد غولاً قضيبياً على ذات صورة بعض التصويرات لخنثويات يشمّرن عن فساتينهنَّ، ورؤيتهنَّ هي التي أسرت وأبهجت ديميتر[1].

وتذكر دراسة قديمة أيضاً أن كلمة باوبو كانت تستخدم، في بعض أطراف اليونان، بعد تحويرها إلى كلمة «بابا»، لتدل في اللغة الشعبية على العجوز الثرثارة. وأخيراً، لقد شُبهت باوبو طوال القرن التاسع عشر بمومس جالسة، بساقين منفرجتين، على الخنزير المقدس لديميتر، نسخة ما لبثت أن أخلت مكانها لاستنساخ متأخر ومنقح من طرف أرنوبيوس، ناهيك عن تماثيل يونانية صغيرة من البرونز أو من الصلصال اليابس لنساء يمتطين صهوة خنزير. ثمة إذاً تنوع هائل في تصويرات باوبو وتمثيلاتها الممكنة وفي تأويلات قصتها.

كان الأصل الجغرافي، الذي تتحدر منه باوبو، هو الآخر موضوع سجال ونزاع: حسب رواية المؤلفين، توقفت في إيلوزيس آتيةً من كريت أو من تراقيا (Thrace)، أو أيضاً من مصر؛ حيث تنخرط النساء في حفلات العربدة والقصف الليلية، ويشاركنَ في رقصات البطن على شرف أرتيميس. إنّ ضحك ديميتر، في كل الأحوال، يفتح في العالم الإغريقي، فضاء مختلفاً عن ذلك الذي كان متمركزاً حول الاحتفاء بالفكر واللوغوس والنظرة.

---

1 تأويل ماري ديلكور. الفن الحديث، ولا سيما السريالية، تلاعب بهذه الصورة بطريقة مجنونة بجعل العضو-الوجه لباوبو امرأة ملتحية أو ذكراً متنكراً في زي النساء. انظر:

Annette Messager, «La Femme et le barbu», 1975.

تستعرض النصوص الثلاثة، رغم تبايناتها، عدداً من قواسم الاستدراك؛ فالفحش والبذاءة هما ما يسليان ديميتر، ويلهيانها عن حزنها، ويرغمانها على الضحك. فحش لفظي من جانب الثرثارة والرعناء المحبة للهزل يامبي - ابنة إيكو وبان[1]، لا بد من أن لاسمها صلة قرابة بالشعر الهجائي، شعر الذم والهجاء والإيقاعات المرحة؛ وفحش فعلي صدر عن باوبو في رواية كلٍّ من إكليمندس وأرنوبيوس، اللذين يقتبسان كلاهما من شذرات النسخة الأورفية. أية نسخة تسبق الأخرى؟ حسب نشاط الكبت البطيء، الذي تضطلع به الثقافة، هل الفحش الشفهي هو ما لطّف فحشاً حركياً أكثر قدامة وأكثر بدائية كما يُفترض ذلك، على أثر آخرين، دومينيك أرنولد[2]؟

1 صدح بان، إله المزاج الرائق، ضاحكاً بعد الحرب.

2 Dominique Arnould, Le Rire et les Larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 214 - 218.

الضحك الفاحش

كان البعد الطقوسي للضحك الفاحش ذي الصلة بالشعيرة الدينية، وعرضه المسرحي، والطابع المقدس لفرج الإلهة؛ كان قد أثير من قِبل الشراح، ولا سيما جيمس ج. فريزر، أو س. ريناخ، اللذين فطنا إلى الوظيفة التي تنهض بها مثل هذه العادات في درء الشرور وطرد اللعنات[1]: إن حركة باوبو، التي تنتهك واحداً من التابوهات، التي يقوم عليها أساس المجتمع الإنساني، تابوهات تروم كبح الغلواء الجنسية، تطرد الأرواح الشريرة. في قلب مراسم احتفالية سحرية غابرة، كان على ديميتر أن تقبل، بضحكتها وارتشاف الشراب الذي بثّ في عروقها دماء الحياة، رفع محرم وفرض الطقوس المستقبلية للشروع في عبادتها، ومن ثم ما لبثت الخصوبة أن تكون وثيقة الصلة بالأرض ورهناً بها.

إنه لمن الأهمية هنا أنّ انتهاك الآداب العامة، إمّا بالكلام وإما بالفعل الفاحش غير المتقيد بالأعراف والتقاليد، فعلٌ صادر عن امرأة، يامبي أو باوبو، وله وشيجة قربى بالخصوبة. إن الطقوس والأعياد تتقصد تمتين المعايير الاجتماعية وإخماد أوار التوترات؛ إنهما يستندان على قناعة فحواها أن أشكال الفوضى والشغب، وفورة الحيوية، وألوان البذاءات والكلام الفاحش، تشكّل جملها قطباً ضرورياً ومحركاً حيوياً للنظام والإبداعية، قطباً تنهض بمسؤوليته النساء أساساً بمناسبة عيدين أو احتفالين ينظمان في سياق مختلف تماماً، بل سياق مناقض: الطقوس والشعائر الباخوسية [إله الخمر عند اليونان] وأعياد ديميتر (Thesmophories).

---

1 Salomon Reinach, Cultes, mythes et origines, Paris, Laffont, «Bouquins», 1996, p. 152 - 153.

كانت الشعائر الباخوسية تمجد ديونيسيوس مُرفَقاً بالمينادات شعثي الشعر وأنصاف العراة: يومَ الاحتفال، كان يمكن أن يقتاد مواكب النساء رجل، لكنهنَّ كنّ يخترنَ في أكثر الأحيان طفلاً بوصفه دليلاً، أو شخصاً ثنائي الميول الجنسية (خنثى) يخترق التفريق بين الجنسين، ويحث الجميع على أن يصنعوا، مثله[1]: نشوة، ممارسات جنسية، أو قل هستيريا تستبد بهنَّ إلى درجة ترتدّ بهنَّ إلى درك البربرية، بفعل سكرة الطاقة الديونيسية.

وعلى العكس من ذلك، التيسموفوريا تكرم ديميتر بالاحتفاء صوماً بالطبيعة الأنثوية العفيفة والخصبة -عفة البنت، بيرسيفون، وخصوبة الأم ديميتر، اللتين فرق بينهما هاديس- لكن، ابتداء من اليوم الثاني، تقطع النساء، زوجات المواطنين الأثينيين، صومهنَّ بتبادل عبارات السخرية والضحك والأفعال الفاحشة «aischrologia» (انتهاك الآداب العامة، الفعلات المخجلة)، الأمر الذي يستثير خصوبتهنَّ. يمثل هذان الطقسان، تحت حماية ديونيسيوس وديميتر، في قلب المدينة، فضاءً وقطبية أنثوية حصراً؛ إنهما يبقيان ضحك النساء وجنونهنَّ، اللذين يوجهانهما ويعزلانهما وينظمانهما في إطار الطقوس، تحت عين الرقابة، بينما ليس لأولئك النسوة أنفسهنَّ، في الواقع الاجتماعي، أيّ سلطان، ولا أي مقام، عدا مقام الباكيات النائحات!

إن الدعابات السمجة، والسخريات الطقوسية، موثقة على نطاق واسع ومنذ دابر الأزمان في العديد من الشهادات التي تثبت عبادة ديميتر: نأنس لها أثراً مثلاً في إنشادات جوقة **الضفادع** لأريستوفانس، التي تأتي على ذكر الطفل ياخوس، روح الموكب الديونيسي. وثمة طقوس دينية سرية أخرى تتبع سيناريو شبيهاً: عيد أرتيميس باست (Artémis Bast) في مصر، الذي وصفه هيرودوت، يتطابق مع هالوا إيلوزيس (Haloa d'Éleusis)

1 Froma Zeitlin, «Cultic Models of the Femal Rites of Dionyus and Demeter», Arethruse, 1982, n° 15, p. 129 - 157.

ومع طقوس ديميتر، التي وصفها لوسيان (*Dialogi meretricii*): يتبادل المطلعون على الأسرار كلاماً داعراً، وعلى المائدة يزدردون كعكاً على شكل أعضاء الرجال الجنسية فيما يتدفق النبيذ مدراراً.

لذلك، كانت هذه الأعياد الدينية واسعة الانتشار في أتيكا، وقد شاعت بعض أشباهها حتى في صقلية. يروي ديودور الصقلي قصة يامبي، ويذكر الدعابات الفظة، التي كانت تُحكى في تلك المناسبة. استمرت الأعياد الصقلية عشرة أيام وعشر ليال؛ حيث كانت النساء تتبادل فيها عبارات الاستهزاء، ويتنابزنَ بفاحش الشتائم. حفلات الابتهاج الطقوسية ولفيف النساء الماجنات لا تلبث أن تصاحب شعائر وطقوس أخرى للنماء والازدهار أو الخصوبة.

خلف باوبو

باوبو صاحبة النزل، باوبو المرضع أو المولدة، باوبو المتهتكة الداعرة، باوبو الريفية الثرثارة والفاجرة، باوبو القوادة، باوبو الشابة أو المرأة العجوز: مهما كان تنوع التأويلات والسياق الثقافي، فهي قرينة رموز جنسية. بعد أن خامرها شعور «بالإهانة»، على حد عبارة إكليمندس السكندري، جاء رد فعلها على الإلهة بتعرٍّ داعر وتقليد متهكم ساخر، هذا التحدي حملها على الانتباه حتى تخلع عنها أردية الحداد وتباشر مهمتها بوصفها إلهة للخصب من جديد. لا جرم أن اسهزاءاتها المشينة وأفعالها الفاجرة تنتهك محرماً أو تابوهاً - تابو فحواه أن من الخطير النظر إلى العري الأنثوي.

عنيت الدراسات التحليلية النفسية هي الأخرى بهذه الأساطير، واجترحت لها بعض التأويلات. أتراها ديميتر فكرت، وهي ترمق بطن باوبو الذي كانت ذاهلة عنه حتى ذلك الحين بسبب حدادها، وهو أسيل ناعم وجاهز، في وظيفة الإنجاب؟ أيقوم القناع الجذل والمبتهج لباوبو، مع تعبيره الإيروسي الجامح، مقام مرآة أو بديل أو شريك متواطئ يعرض نفسه لتعويض رغبة غير مشبعة في الواقع، رغبة في الانصهار بين الأم-البنت، التي انحلت لحمتها باختطاف بيرسيفون، من خلال حفل تعويض الصورة المتحركة للطفل ياخوس؟ أو على العكس من ذلك، تعكس باوبو، التي تمثل عجوزاً مغوية ومنفرة وعقيماً وهي تكشف عن فرجها الشائخ، الصورةَ المخيفةَ والمكبوتة للغرابة المقلقة، التي أرادت الإلهة أن تصدها عنها، فانفجرت ضاحكة؟

لا تغفل النصوص القديمة صورة الخادمات العجوزات المتغضنات والقبيحات، ولا ريب في أن من بينهنَّ ثمة، في أرجح الظن، القابلات المولدات: وقد ذكر أوفيد في التحولات (الخامس، 423 - 461) أن عجوزاً صاحبة نزل استقبلت كيريس (ديميتر)، وسلّتها بأن أعدّت لها شراباً. ضحك تطهيري. وفي كلِّ الأحوال، موقف الحداد ينقلب ضحكاً، والضحك ينهي وضع الأسى والحزن. فباوبو وتماثيل بريينه الصغيرة باتت مقترنة هي الأخرى بالرأس الأشعث والمرعب لميدوزا، متيحةً فرصة رؤية العضو الجنسي الفظيع للمرأة، هنا البطن الأمومي، ما يستتبع حتميةَ استيهامات الخصاء. لكن باوبو استثارت الضحك، وأعادت الحياة مرة أخرى إلى الرغبة أو الخصوبة، فيما ظلت ميدوزا ذاهلة مبهوتة.

بيد أن قصة باوبو كانت قد حُجِبت من قِبل الثقافة العالمة بسبب بذاءتها، لكن، كما يفترض ذلك دانييل ميناجيه (Daniel Ménager)[1]، لا شك في أنها قد بقيت حية ومبثوثة في الثقافة الشعبية تلوكها الألسن في الأعياد والمهرجانات؛ حيث الضحك المهرج والساخر للنساء المقترن بقوى الحياة يصلح لدرء البؤس والشقاء وقطع دابرهما. وهذا ما يتذكره رابليه في الفصل السابع عشر من **الكتاب الثالث (Tiers Livre)**، لمّا ذهب بانورج (Panurge)، سعياً وراء جواب على مسألة زواجه من عدمه، ليستفتي عرافة بانزوست في كوخها، وهي امرأة عجوز «درداء، رمصاء، مقوسة الظهر، أنفها يسيل بالمخاط» لا تمت بأي صلة إلى صاحبة النزل المرحة في إيلوزيس. كانت قيد إعداد مشروب سحري، حساء ملفوف أخضر بدهن الخنزير، تغمغم بضع كلمات وهي تلوح بيديها، ثم وهي تصك باب كهفها بعنف في وجه بانورج «ترفع أطراف فستانها وتنورتها وقميصها حتى إبطيها وتكشف عن إستها».

---

1 Daniel Ménager, *La Renaissance et le Rire*, Paris, Puf, 1995, p. 118.

مروَّعاً بمشهد «إست العرافة»، وبدلاً من أن يضحك، يطلق بانورج ساقيه للريح: لقد أبصر ثقب الجحيم، هاوية العانة، «أسفل الجسد» الفظيع الذي من شأنه أن يبتلع الرجال! إن أسطورة باوبو، التي أعيد خلقها، تذكّر بشخوص بعض الكوميديات الإغريقية واللاتينية؛ حيث النساء العجوزات (vetula) والمومسات (meretrix)، من العجوزات الشكسات الخليعات المخيفات، يسعين كيما يستدرجن إلى أشراكهن الشباب بإيماءات داعرة مصحوبة بتأثيرات هزلية جريئة (Lucien, Dialogi Meretricii). في طاقتنا أن نحدس خوفاً خفياً يتستر خلف حملة السخرية وغارة الاستهزاء، ما يحيل المرأة إلى عضوها الجنسي، ويختزلها فيه.

تتكرر الثيمة مرات عديدة في أعمال رابليه. أسد مسكين و«امرأة شائبة بلغت من الكبر عتيا» تنعقد بينهما أواصر صداقة، مطعونين معاً «بين الفخذين بطريقة لا أفحش منها»، إلى أن رفعت هبّة ريح «الفستان والتنورة والقميص إلى ما فوق الكتفين»، التي كانت ترتديها العجوز، كاشفة عن «شق» «مفتوح على وسع طوله أربعة أو خمسة أشبار يمتدّ من الإست إلى سرة البطن»، من العرض والاتساع ليتطلّب كمية لا بأس بها من الرغوة من أجل «طرد الذباب» عن الجرح. والثعلب، الذي كان ماراً من هناك، هو من سدّ الفتحة بذيله الطويل.

وفي رواية أخرى، استلهم فيها رابليه أفكاره من بلوتارك، يظهر رابليه امرأة عجوزاً من بابفيغيير[1] تتعرّى حتى ذقنها، وتطرد لعنة الشيطان، وهي الفعلة الساخرة ذاتها التي أتتها لاكونية (إسبرطية) ونساء فارسيات (persides) على مرأى من أبنائهنّ الجبناء: حينما يريد هؤلاء الخوافون الفرار من الحرب،

1 *Pantagruel*, chap. xv et *Le Quart Livre*, chap. ilvii.

وقد استعاد لافونيتن الموضوع ذاته في إحدى حكاياته، الشيطان والهرطقي.

بلد البابفيغ، الملعون والخاضع لسلطة الشيطان، والبابفيغ كلمة نحتها رابليه ليعني بها الهراطقة، لأن أحدهم كان قد علق التين على صورة البابا (المترجم).

فإنهنَّ يقفنَ في وجوههم، ويشمرنَ عن قمصانهنَّ، وهنَّ يهددنهم بإدخالهم إلى الرحم الأمومي إن هم ولوا أدبارهم يوم الزحف؛ هذا العتاب الساخر يثنيهم عن اللواذ فراراً، فيؤوبون إلى ساحة الوغى.

بطن المرأة، عضوها الجنسي الذي لا اسم له، الـ «**الفرج**، الذي يُصوَّر أحياناً كملاذ، يوحي بروع الهوة والموت، الذي لا تبدده سوى ضحكة مجلجلة ساخرة. تماماً مثل السيدة الماردة شديدة البأس غارغاميل، التي اضطجعت على هيئة وحش بظهرين (أي مارست الجنس)، كانت هذه الهيئة المسترجلة للأم جيغوني، أو «السيدة جيغوني»، هي الأخرى، بالنسبة إلى القرن السابع عشر، أفتاراً شعبياً وكرنفالياً يحتفي بهذه الخصوبة المرحة أو الرهيبة، القادرة على «توليد ألف لذة ولذة في آن واحد»، والتي تتكفل بعنف الغرائز وتحدث ضحكاً علاجياً.

هذه الأم الظريفة والعملاقة، التي ظهرت على مسرح فرقة الممثلين الجوالين أونفان سان سوسي (Enfants sans souci)، سنة 1602، دائماً ما أدى دورها الرجال، أو نابت منابها دمى ضخمة وعملاقة، تتسربل بكثير من الملابس، ومحاطة بالأشياء التافهة، ومباخر العطر، والقناني، والمرايا؛ كان على وضعها أن يستغرق كلّ العرض؛ لأنها تلد على المسرح ستة عشر طفلاً منذورين لينهضوا بأربع مهن: الحواة المشعوذين، والمنجمين، والرسامين واللصوص. باليه السيدة جيغوني، المسمى **إنجاب في معرض سان-جيرمان**، عرض أمام ماري دو ميديسيس، لكنّ الشخصية، التي عُدَّت شيئاً فشيئاً فاحشة وداعرة مع تطور آداب السلوك العامة، اختفت من مسرح فندق بورغوني، سنة 1669، لينحصر ظهورها في مسرح العرائس. وسوف نصادفها لاحقاً في باليه الحفلات الفينيسية، سنة 1710، بين بوليتشينيل وأرلوكان، و«من تهريجها الفاحش، كان الجميع يضحك». إنّ هؤلاء الأمهات، المخيفات بهزلهنَّ، يهزأنَ بغير ذرّة حياء من عالم النظام والسلطة من خلال قدرتهنَّ على الإنجاب.

إن الضحك، كما يذكّر بذلك سالمون ريناخ، دائماً ما يكون مربكاً ومتناقضاً: إنّه يطمئن لكنّه يتخالط بالخوف والدموع. وهكذا، أكانت باوبو، التي صورها غوته، ساحرةً متهتكةً وخليعةً، أم الهزل الشيطاني، التي تحالفت مع ميفستو: «تأتي العجوز باوبو متأخرة، افسحوا الطريق للخنزير! افسحوا الطريق للأم»[1]!؛ كانت هي من تأخذ زمام الأمر، فتقود الآخرين، تتبعهم جوقة الساحرات الضاحكات الهازئات المجتمعات من أجل السبت (المقدس) التقليدي، وهي تمثل الوجه القاتم للقوى البدائية الحبلى بدوافع غريزية خلاقة وعربدة وقصف صاخب.

لم يُلمح فرويد إلى أسطورة ديميتر إلا تلميحاً خاطفاً في نصّ يرجع تاريخه إلى سنة 1916؛ فبعد أن ربط الصورة الملغزة لباوبو بحلم من أحلام أحد مرضاه، يرى فيها صورة كاريكاتيرية للمرأة التي تتحدّد هويّتها بعضو واحد، بطنها، الذي يبيّت «نية الإزراء بها» والحط من شأنها. لشد ما ظل فرويد مرتهناً إلى نظرته عن الأنوثة وخطاطته الأوديبية لم يبصر الثراء والغنى الإيجابي لثنائي ديميتر- باوبو، اقتران الخادم المضحكة التي تلوي وجهها والإلهة الأم التي تنفجر ضاحكة. في المخيال الفرويدي، الأم هي كائن مقدس لا يُمس، الرابطة أم-ابن تجسد النموذج الأكثر تجرداً وخلواً من التناقض من بين كلّ العلاقات الإنسانية؛ والحال أنّ الأم لا تتحمل سلوكاً هزلياً بل تظهر رهيبة الجانب أكثر من الأب.

يجر هذا التقديس على فرويد مذمة الانبهار بالأمهات المدمرات؛ فباوبو التي تمت مماهاتها بميدوزا[2] تجسد النسخة المرعبة والخفية للأم كلية القدرة،

---

1 *Faust*, v. 3962 et *sq*, trad. G. de Nerval, Paris, Albin Michel, 1947, p. 197.

2 Sigmund Freud. «Parallèles mythologiques à une représentation obsessionnelle plastique, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, 1975. Voir également Catherine Clément. *Miroirs du sujet*, Paris, 10/18, 1975 ; Catherine Péquignot-Desprats, «Baubô. Sexe et visages d'une femme», thèse soutenue à Paris VII, 1981 ; Georges Devereux, *Baubô, la vulve mythique*, Paris, J.-C. Godefroy, 1983 ; Monique Schneider, «Le mythe, fétiche ou matrice, la rencontre de Freud avec Œdipe», in *Art, mythe et création*, Paris, Le Hameau, 1988.

رمز الخصاء، وليس المزاح المجنون. إن ضحك الأم لهو مخاطرة، ووضع يحسُنُ بنا تلافيه طالما أنها تثير في النفس مخاوف عميقة. في الواقع، الأدب والمخيال الجمعي لماماً ما قدّما أمثلة عن ضحك الأم المدوي والصاخب، «فإما أننا لمّا نستطع قهر ذنب قتل الأم، وإمّا أننا شططنا في النأي عن هذا الواقع الاجتماعي؛ حيث كان من الضروري أن تلوح الفانتازيا في الأفق»[1]، في حين أن وضعية أب – ابن –حيث يغوي الشاب الأشقر الفتاة اليافعة ويخدع الرجل الظاعن– تؤول إلى زوال في شخصيات عديدة من المسرح الكوميدي. مهما كنّ مثيرات للضحك، يظللنَ العجائز الدواهي الوقحات، والحموات السخيفات، ونساء أريستوفانس ذربات الألسن أو المتشبهات بالرجال، صورةً رهيبة، وفي أغلب الأحيان ظافرةً للألوهية الأمومية.

تستعيد ديميتر المفجوعة ثباتها في الوجود. باوبو، بعضوها الجنسي البادي على هيئة وجه، تقلب اللعنة وتحيي الرغبة في الإنجاب. في مقابل المرعبة ميدوزا يضع نيتشه المسلية باوبو، التي يرى فيها تجسيداً «للعلم المرح»، وباعثة الحياة في الطبيعة، التي لا يغيض لها رحم[2]. ضحك طقوسي، ضحك فاحش، ضحك توليد وإنجاب، ثمة فيض من الدلالات التي تجعل من باوبو مأوى استيهامات متناقضة؛ الاشمئزاز والتجهم بجوار الإغراء، والرغبة إلى جانب النفور، اللذة إلى جانب التقزز، والقلق بسبب الجسد مع بهجة الانبساط وراحة البال؛ لكن في خاتمة المطاف، مثلما كانت حال العجوز سارة، يتحوّل بطن باوبو المثير للضحك، بفضل ضحك ديميتر، وينصهر في حلقة الخصوبة من جديد.

---

1 Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1963, p. 67.

2 يقول نيتشه في تصدير الطبعة الثانية من العلم المرح: «ربما تكون الحقيقة امرأة لها دوافعها لتبقى متوارية عن الأنظار، وربما كان اسمها باوبو».

الكل لِزق الكل

على الرغم من أنّ المسألة لا تتعلّق، في كثير من الأحيان، بضحك النساء في الحكايات الشعبية، يحظى الخيال الفولكلوري هو الآخر بنموذجه الأصلي للفتاة الضاحكة، بطلة قصة تحمل عنوان **الكل لِزق الكل**، التي نعرف لها أكثر من خمسمئة رواية في أوروبا، ولاسيما البلدان الاسكندنافية، وألمانيا وإيرلندا، وخمس عشرة رواية على الأقل في فرنسا[1].

تحكي القصة، التي ارتحلت أيضاً إلى الأمريكتين والشرق الأدنى، تحوّلَ أميرة شابة كانت لا تضحك أبداً، واستحال إشفاؤها من كآبتها. يعلن أبوها الملك المرهق على رؤوس الأشهاد أنّه قرّر تزويج ابنته من أيّ رجل يستطيع أن ينتزع منها ولو نأمة ضحكة. جرب الكثير من الشبان الطموحين حظهم، لكنّهم رجعوا خائبين؛ لأنهم أغفلوا، أثناء محاولاتهم، أن يتحلوا برداء اللطف والأدب. لقد كان أقلهم وقاحة الأصغر سناً، وأقلهم قدرة على اجتراح النكات من استطاع الظفر بها، بمساندة ساحرة كانت ملك يمين الأميرة.

فقد كان بطلنا قد صادف، وهو في طريق مغامرته، عجوزاً ساحرة أخذ بيدها لتتحلل من مطبّ، فما كان من هذه الأخيرة، عرفاناً بالجميل، إلا أن تبذله طلسماً عبارة عن حمام لا ينبغي له أن يحرّره أبداً، وذلك بتلقينه كلمة سحرية: «تشي!». يحث الفتى الشاب خطاه في اتجاه البلاط، والحمام تحت ذراعه. وفي محطة استراحته الأولى، في نزل أو في ضيافة قيمة الكاهن

1 *Le Conte populaire français*, catalogue raisonné par P. Delarue et M.-L. Tenèze, Paris, Maisonneuve et Larose, t. II, 1976, p. 467 - 477. Voir l'analyse de Bernadette Bricoud, *Contes et récits du Livradois*, textes recueillis par H. Pourrat, Paris, Maisonneuve et Larose, 1989, p. 273.

بحسب الروايات، أصر على أن ينام برفقة طيوره. ولشدّ فضول المضيفة، تنسل ليلاً إلى داخل غرفته: كانت تنتوي الإمساك بالحمام بإدناء أصابعها من زمك الطائر. هب الشاب من نومه وهو يصرخ على الفور: «تشي!»، وها هي ذي صاحبة النزل أمست عاجزة عن إخراج إصبعها.

في الصباح الباكر، قرر أن يرحل وحمامه تحت ذراعه، تتبعه، طوعاً أو كرهاً، المضيفة بقميص النوم وهي عالقة بالحيوان. سيصادفون في طريقهم بنّاء رشق، على سبيل المزاح، مجرفة من الملاط على صاحبة النزل من الخلف: تلزق المجرفة على الفور بالملاط، الذي يلزق بدوره بالقميص، ويد البنّاء ملتصقة بالكل. كان للبنّاء سروال مثقوب، تطل منه دودة متضمخة بالتراب، ومتهدلة إلى أسفل. كان الوقت صباحاً؛ تلمح الدجاجة الدودة، تهرع كي تنقضّ عليها، فيما يصرخ البطل الشاب تارة أخرى: «تشي!»، ثم تقع عين ديك على الدجاجة، فيأتي كي يطأها، فيلتحق بالركب. ثم يأتي نمس فينط على الديك، فثعلب على النمس، فذئب على الثعلب، والجميع يصيح ويعوي، ويسقسق، ويصرخ إلى أن وصل الفتى الشاب إلى بلاط الأميرة. الفتاة، التي استيقظت باكراً، بات حزنها يشتد أكثر فأكثر، ولكن بعد أن تناهى إلى مسمعها هرج ومرج المهرجان الشعبي، دنت من نافذتها، حتى تشاهد من هناك رقصة الفرندل[1] المجنونة: الفتى، الحمامة، صاحبة النزل شبه عارية، المجرفة، البنّاء الفاسق بسرواله المخروق، دودة الأرض، الدجاجة، الديك، الثعلب، النمس، ...إلخ، عالقين ولازقين بعضهم ببعض بسبب المصادفة أو الفضول أو الشهوة والجشع، وهم يتشابكون، ويتعثرون ويقعون، ويدمدمون. ما جعل الفتاة تنفجر ضاحكة بشكل جنوني، بفرح لا يخالطه شيء، من غير القدرة على إلجام نفسها، ظلت تقهقه مثل حمقاء. كان ضحكها بلسماً، فقد

1 رقصة ريفية تكون بتشابك الأيدي. كما تعني الموكب الراقص. (المترجم).

أمست الأكثر سحراً وفتنة من بين جميع الفتيات اليافعات، ومراسم الزواج أقيمت بضعة أيام بعد ذلك.

ما الذي كان إذاً ينقص هذه الأميرة مدللة أبيها، حتى تقرف من الحياة؟ أطباء الأمس تحدثوا عن اضطراب أو هستيريا، أما أطباء اليوم فيتحدثون عن الكبت أو السويداء الاكتئابية. الفتاة الشابة لا ترغب في شيء، متقوقعة على نفسها، متكتمة ومكتفية بذاتها، لا تحرك جسدها رغبة، ولا ينبض قلبها بحب (cœur et corps fermés). فلا النكت ولا الدعابات ولا القصص الهزلية تبسط أساريرها، بل موقف تافه وسخيف، شبيه بحيلة حواية تخرجُ من قبعة؛ وقائعُ تبدو واحدتُها أغرب قياساً إلى الأخرى، وفي ميسورنا أن نرى فيها النظير اللغوي في الاختلاق اللفظي الفكه لشيكانو رابليه، «لنكشف[1] سوأة» فتاة شابة متزوجة، ولنتنعم بجهارة الكلمات: الجميع يضحك، بمن فيهم الفتاة المتزوجة التي كانت «باكية تضحك، وضاحكة تبكي».

في القصة الأولى والأخرى، من البديهي أن الوشيجة بين كلمات وأناس متباينين هي من طبيعة جنسية. الحكاية تحيك خيوط واقع منحرف، مثير للضحك، لا تتعلق إيحاءاته الرمزية بأيّ رمز أو شفرة، وتشبه الصور المفككة بلا رابط للحلم، الحلم الذي ينفلت من قيود الموانع والمحظورات. الصدمة توقظ زناد الخيال النائم؛ لأنه يجب، في سبيل العيش، قبول اللاعقلاني، وكسر طوق التقاليد. مثلما تُحلل ذلك بدقة برناديت بريكو (Bernadette Bricoud)، في تقديمها للحكاية، إن المحرك الذي يحرك خيوط القصة هو فضول صاحبة النزل، التي داهمت الغرفة لتهتك سراً.

1 يتعلق الأمر هنا باختلاق لغوي رابليزي (trépignemampenillorifrizonoufressurant) لا سبيل إلى ترجمته إلى اللغة العربية (وهي الفكرة نفسها التي أكدتها لي المؤلفة في رسالة خاصة). ولهذا سعينا إلى أن نقرب المعنى إلى القارئ بالعبارة المثبتة أعلاه. (المترجم).

وبعدئذٍ توثق القصة بدهاء وخبث ممثليها، الذكور-الإناث، الرجال والحيوانات، الكائنات الحية والأدوات الجامدة، بوثاق واحد لازقين الواحد خلف الآخر، تجمعهم الشهوة الجنسية أو الغذائية نفسها، مشهد غير لائق يخدش الحياء العام، ويعج بأفراد ملتصقين بعضهم إلى بعضهم من جهة ما هو أدنى وأسفل، «أسفل-الجسم» الذي يقمعه المجتمع أو يحجبه في العادة.

أليست معاشرة الزواج هي ما تبديه القصة للعيان؟ الأميرة منفرجة الأسارير -المطلقة العنان- تقبل أن تكون امرأة: المتعة التي تنالها بمشاهدتها هذا الموكب، بريئة في الظاهر، ولكن قد تكون شائنة ورجعية، كانت سبباً في شفائها، بل تُبرِئها، تماماً مثل الضحك، والاحتفال، والمزاح، الذي ينهض بوظيفة التحرير والإبهاج والتسرية، التي تُطقسن في العادات الشعبية المبهجة المتعلقة بالزواج، لكن بشرط أن يتم توجيهها بطبيعة الحال. إن حكاية **الكل لِزق الكل** توضح، في خاتمة الأمر، أن الأميرة توقفت بحكمة عن الضحك بجنون بطلب من خطيبها...

ثمة عبرة قريبة من تلك تُستشفّ من حكاية نابوليتانية ضاربة في القدم، اقتبسها في سياق مختلف كلّ الاختلاف أديب جهبذ: المؤلف، بازيل (Basile)، سليل سترابارولا، ينهل أفكاره من فولكلور منطقته، وهو يمزج شكلاً أدبياً مرهفاً بلغة شعبية وجوّ كرنفالي. تبدأ **حكاية الحكايات،** التي صدرت ما بين 1634 و1636، بعد موت مؤلفها، بقصة أميرة شابة، تدعى زوزا، ابنة ملك وادي فيلو (Vallée Velue)، التي لا تضحك أبداً. وأبوها، كي يسري عن قلبها، ويذهب عنها مزاجها الحزين، دعا إلى بلاطه الشبان من أرجاء مملكته كافة، وأسند إليهم مهمة إضحاكها. لكن بلا جدوى.

وفي أحد الأيام، مرت امرأة قروية عجوز كانت تملأ قنينة من الزيت الذي ينسكب من نافورة تقع قبالة القصر، تحت نافذة الفتاة الشابة. وهي منغمسة في عملها يرشقها خادم شرير بحجر يكسر الدورق إلى فتات، فطفقا يتقاذفان

الشتائم وألفاظاً نابية فظة، فانفجرت الأميرة ضاحكة على مسمع هذا السباب الغليظ، الذي لن يستعصي علينا تخمين طبيعته البذيئة. ها هي زوزا إذاً تعود إلى الحياة مرة أخرى بفضل ضحكها.

لكن القصة لا تنتهي هنا؛ لأن العجوز، المتميّزة غيظاً، ترميها بهذه اللعنة: «أرجو ألا تحظي بأيّ زوج، إن لم تحصلي على الأمير تاديو!»، والحال أنّ الأمير المسكين ضحية لعنة كريهة يستلقي في قبر لا يمكن أن يوقظه ويخلصه منه إلا امرأة ستملأ بدموعها قُلّة معلقة ليس بعيداً من هنا. من غير بارقة أمل تلوح في الأفق، تؤمّم شطر القبر، ثم تأخذ في النحيب، ودمعها ينهمر في القلة طوال يومين كاملين. توشك القُلة أن تمتلئ حين يغافلها النوم. تتوالى أحداث عديدة إلى أن تنتهي القصة نهاية سعيدة؛ لأن القصة هي بمنزلة قصة إطار لخمسين حكاية ترفيهية، تتكلل جميعها بالتئام شمل زوزا وخطيبها.

العبرة من القصة

لعلّ واحداً من دروس القصة أن الأميرة عليها أن تتعلم الضحك والبكاء، والاشتجار، وأن ترخي الزمام لخيالها كي تكسب الحق في الحب وفي الإنجاب. فالضحك هو ما يضيق الخناق على لعنات الساحرات الشريرات، ويصيب منها مقتلاً. وقد شهدت ثيمة الأميرة الضاحكة نسخاً أخرى لا تقع تحت عدٍ، أكثر تطوراً، حتى نسخة كازوت (Cazotte) في القرن الثامن عشر، التي جعلت من بطلة مؤلفه **ألف هراء وهراء** فتاة شابة اسمها ريانت [ضحاكة]؛ لأنها أطلت على العالم وهي ضاحكة السن: كانت تفتر ريانت، طوال حياتها، عن «ابتسامة روحية لا تشوبها ذرة خبث»، ومزاجها الرائق جعلها تذلل الصعاب، وتقهر دواهي الدهر.

كائناً ما كان تنافر السياقات واختلافها، في وسعنا أن نلمس قيمة مشتركة ومتكررة بين هذه القصص. ففي قلب أنثروبولوجيا مبنية على امتياز اللغة الملفوظة، واللوغوس والعقل الفعال، إنَّ الضحك والدموع يتوسلان لغة العواطف والانفعالات في سبيل التخلص من براثن المخاوف. فالإلهة المفجوعة والأميرة الباردة جنسياً، الفاقدتان للشهية والمكتئبتان معاً، تنفجران ضاحكتين أمام غرابة ووقاحة لا مبرّر لهما على ما يبدو لمشهد يخالف الكياسة والأدب. أعاد انفعالهما تنظيم المنظر؛ باعتباره من طبيعة أيروسية، فالضحك ينعشنا ويحررنا بتذكيرنا أننا لسنا محضَ كائنات عقل. غير أن السؤال الذي ما يلبث يطرح هو الآتي: هل الجنس أو الجماع، سواء أكان من طبيعة سخيفة أم مضحكة، هو الموضوع الأبدي للضحك؟

دعونا نستحضر في الأذهان هذا المشهد من حسناء الرب (Belle du Seigneur)، وهي نظيرٌ باروكي يضاهي قصة رابليزية (نسبة إلى رابليه)، حين أقدم سولال (Solal)، في نهاية ليلة حبّ، على دفع أريان من على السرير: «لقد وقعت أرضاً، وظلّت رابضةً في مكانها بصورة مثيرة للسخرية. أذيال فستانها مفتوحة تكشف عن فخذيها المنفرجين قليلاً»[1]. أيجد ألبير كوهن متعة في شكل ذائع من بغض النساء ساعياً إلى إثارة ضحك النساء؟ إنه يرد قارئه إلى أرض الواقع ساخراً بشيء من القسوة من إضفاء طابع مثالي وهمي على الزوجين. الجنس المضحك، غير المتوقع، يثير الضحك الذي يمثل السلاح الأمضى في وجه الذعر والخوف. الإيروس مختزلاً إلى البهيمية -الإغواء الأقرب إلى مشاعر النفور والتقزز- المرأة التي تسلم قيادها إلى دوافعها الغريزية ونزواتها المشوهة بسبب رسمها الكاريكاتيري، الرومنسي المحبط كسير الخاطر من «الهزل» الذي يستحيل سخرية وهزءاً: دائماً ما يداني الضحك التراجيدي الذي يحمل على كاهله مهمة التعزيم وطرد اللعنات.

1 Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1968, p. 778. Voir l'article de Muriel Carduner-Loosfelt, «Variations sur le grotesque», *Sociétés et représentations*, 2001, n° 10, *Le Rire au corps*.

ضحك الروح

هل الضحك محظور في الفردوس؟ وإن كان كذلك فهو يمثل معراجاً إلى الجنة. على الرغم من أنّها وثيقة الصلة بالثقافة العالمة وبسجل أدبي خالص، إن شخصية بياتريتشي، المرأة التي أحبّها دانتي، تنتمي إلى تراث الإنسانية، وإنه لمن الجسارة والشجاعة من جانب شاعر **الكوميديا الإلهية** أن تخيّل الطوباويين والطوباويات وهم يضحكون بجانب العذراء وآباء الكنيسة. تغدو صورة المرأة الشهوانية، النزوية، صورةً روحانية بَتوليّة غير مجسدة، في تناسب يقارب الكمال؛ لأن بياتريتشي لا تكتفي بمجرد الابتسام بهذه الابتسامة الفاتنة، الحليمة والفائضة طيبةً ولطافةً، التي تسم الجمال الأنثوي، بل إنها تملك جسداً حاضراً كلّ الحضور، وتضحك [كسائر الخلق]. كثيراً ما أوّل المترجمون والشراح، الدارسون للتواردات والقوافي، وأدقّ الفوارق التي أقامها الشاعر بين سوريزو (Sorriso) وريزو (Riso)[1]، واستنتجوا أن الضحك، المحرم في الجحيم، ولا يكاد يذكر في المطهر، صاخب في الفردوس.

بياتريتشي «ذات الضحكة المقدسة» (المطهر، 5، XXXII)، بياتريتشي الضاحكة (الفردوس، 28، XXV)، المخلوقة الحية والواقعية حقاً وفعلاً، تشجع الحاج، وتصحبه طوال فترة تقصيه وبحثه، وسيطة بين العالم الأرضي والعالم الإلهي. إنها آية روحية وتعبير عن بهجة السماء. بخلاف أغلبية اللاهوتيين، الذين امتدحوا الابتسامة، الشاعر لا يتردد في إضحاك العذراء وسائر المختارين بضحك صوفي مقدس (الفردوس، 42، III؛ و،XXXI

---

1 James Dauphiné, «Le rire de Béatrice», *in* Thérèse Bouché, Hélène Charpentier (dir.), *Le Rire au Moyen Âge...*, *op. cit*.

133). لا يند الابتسام، قناع الضحك، إلا عن أثر للسعادة، فيما الروح المخلّصة في إمكانها أن تضحك في السماء ضحك امتلاء.

ففي الفردوس إذاً ستبدي بياتريتشي بهجتها، مجسدة وعد «الطوبى أو الغبطة (Béatitude)»، التي يوحي بها اسمها. ضحكتها لا تنبثق إلا تدريجياً، مثل تربية بطيئة مكرسة لتوجيه الشاعر بخطوات وئيدة حتى يبلغ السعادة الأبدية. إنها تفصح عن ذلك بلسانها في الأنشودة الحادية والعشرين، 4: «إذا أنا ابتسمت، بدأت تكلمني، فستصبح حالك كحال سيميلي حينما استحالت رماداً»؛ إذ إنّ ابتسامتها تنوب مناب عبّار؛ لأن جمال الضحك البهيج ينبغي أن يُكشَف شيئاً فشيئاً، خشيةً من أن يذهل سناه الساطع الحاج. ثم إذا دانتي، الذي يُقتاد كطفل صغير، يرتقي إلى السماء السابعة، سماء ساتورنو (زحل)؛ حيث تبرر محبوبته مرة أخرى حذرها (الأنشودة الثانية والعشرين، 11): «أي تحولات كان سيحدثها فيك الإنشاد وضحكتي يمكن أن تعرفه الآن».

وفي الأخير، ففي السماء الثامنة، سماء الطوباويين، الفلك ما قبل قبل الأخير؛ حيث الضحك مباح، وحيث يستمتع الشاعر بكلّ الكون مثل عيد الغطاس (الأنشودة السابعة والعشرون، 4): «بدا لي ما رأيته بسمة للكون؛ إذ إن ما أسكرني كان يخترقني عبر سمعي وبصري – آه أيتها البهجة! آه أيتها السعادة التي تعجز الكلمات عن وصفها...». وفي السماء العاشرة؛ حيث يشعشع نور الله على كلّ الأشياء وكل الكائنات، يرى دانتي في رؤيا أخيرة بياتريتشي وهي تستوي على عرش، نائيةً و«مبتسمةً» هذه المرة، أدت مهمتها وتبتعد لتعود إلى مكانها في وردة السماء. وقد كان القديس برنار المتأمل هو من أذن للشاعر، بشفاعة من مريم، بالارتقاء صعوداً حتى الرؤيا الأخيرة لسماء السماوات (Empyrée) بين الملائكة في حلة الأعياد (الأنشودة الحادية والثلاثين، 133): «وهناك شهدت ذلك الجمال يتبسم لمرحهم ولعبهم وإنشادهم، وقد كان هو البهجة تغمر أعين سائر القديسين بمختلف رتبهم».

إن انتصار الضحك بمنزلة صلاة شكر، انتصار للروح المفعمة بالبهجة. بالنسبة إلى دانتي، تمثل بياتريتشي في آنٍ فتاة طفولته الشابة المشرقة التي تفيض نوراً، التي ألهمته قصة فيتا نويفا، قصة حياته الحميمة، وغاية تأمله الذي يدفعه إلى توليد الحكمة: حب الشاعر لا يتميز عن حب الفلسفة، تماماً مثلما يعكس الجمال الخارجي لمحيّا السيدة نورها الداخلي. يكشف له ضحك الأنثى شيئاً غير محسوس، وهو للمفارقة روحانية محسوسة، كأنه «لون خلف زجاج».

وفي فقرات مكثفة من **المأدبة**[1]؛ حيث يستلهم أفكاره من كتاب **أربع فضائل أساسية** لمارتن دي براغا (Martin de Braga)، يستجلي دانتي أدق ميزات الضحك الأنثوي، «وميض مشع لمباهج الروح»، الذي يلامس كنفَسٍ ينفث عبر الفم من داخل الجسم إلى الخارج، ولا صلة تمتّه إلى الضحك الفاسق: «تكشف الروح عن نفسها أيضاً من خلال الفم». السيدة هنا كناية عن الحكمة، لا يجوز لها أن تقوقئ وتصوت مثل دجاجة، بل تَغتَّ في الضحك، بلا إسراف ولا مبالغة، في صمت، من دون أن تخلّ باتساق تقطيعات وجهها. هكذا كانت تبسم بياتريتشي، المرأة من لحم ودم والزوجة الروحية: «آه، يا لروعة بسمة سيدتي، تلك التي أتكلم عنها، التي لا تدركها أبداً الأسماع وإنما تدركها الأبصار!». بياتريتشي، ذكرى حية وحارقة، ألهمته الملكة الشعرية بأن منحت عينيه وأذنيه مباهج لا توصف.

ليست بسمة بياتريتشي فقط من نسج الخيال الشعري لرجل: إنها تشابه الضحك الجذلان للقديسين والقديسات، الذين يتوحدون بالله من هذا العالم السفلي، زاهدين عن الدنيا، وهي تنتسب إلى لاهوت البهجة. في الروحانية المسيحية الشرقية، يحتفي ضحك الروح بالبهجة الآتية من الذلة والمسكنة، ومن الندامة والرجاء. يذكر **معراج الفردوس** للقديس يوحنا السلمي، في مرات

1 Dante, *Le Banquet*, iii, 8, 11 - 12, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 228.

كثيرة، هذا الضحك الداخلي، الذي ينبجس مثل عزاء: «إن من تزيّى، مثل فستان الزفاف، بلباس البلوى السعيدة والفائضة بالنعمة، سيعرف الضحك الروحي للروح» (7، 44).

في الغرب، يدوي «الجنون» الصوفي بضحكة جذلى على امتداد العصر الوسيط، أخلّت بالنظام المنطقي للأشياء. يُجزل فرانسوا الأسيزي الثناء على الضحك الحسن لإخوته إلى درجة أنّ الفرانسيسكان من أكسفورد نظموا مشاهد حقيقية من الضحك المسترسل. المتعة السعيدة، إن لم يسعها أن تجد الكلمات المناسبة، تغنّي، وترقص، وتبتهج بضحك دهش يقوّض ثنائية الجسم والنفس، ويوحد بين الأسفل والأعلى.

ومع ذلك، رغم أنّ الكنيسة تفسح مجالاً لفرحة دنيوية مدنسة -حسب المزمور [أسفار اليهود]، إننا نسبح الله ونمجده في الموسيقا والرقص- فإن ضحك «مجانين الله» له جرس غريب في الغرب، وناهيك عن ذلك، إنّ الضحك الصوفي الأنثوي، الذي يرزح تحت عبء تحريم، من زمنٍ دالَ ومضى. إنّ ضحك الافتتان والاغتباط من الفرح والطرب يشابه انقياداً لا سبيل إلى السيطرة عليه، ويبدو أنه يحمل في أعماقه من الشغف ما يلحق الظنة بامرأة جُعِل الصمت تاج كرامتها وعزة نفسها[1]. لقد بات كلٌّ من الأيقونوغرافيا [علم دراسة الأيقونات] والشعر يفضّل تصوير السعادة الكاملة بوساطة وجه ثابت مطمئن، ويغضّ الطرف عن التعابير الوجهية للثغر الذي يبسم، أو التواءات الجسد المتخلع الوركين بالرقص.

لكن الكثير من الفنانين لا يزالون يحتفظون بأثر ضحكة مغتبطة؛ فالرقيقة لور ملهمة بيترارخوس تشرّع أبواب الفردوس وهي تفتر عن ابتسامة وديعة هادئة (**dolce riso**)، وليوناردو دافنشي، حينما رسم لوحة العذراء، التي تطوق بين ذراعيها طفلاً، والمسمّاة «السيدة بينويس» (متحف الإرميتاج)، يصوّرها وهي تفتر عن ابتسامة تنضح فتنة ووداعة، أسنانها بادية كأنّها لآلئ صغيرة، فيما يتلهّى على ركبتيها الطفل يسوع بزهرة من أربع أوراق، رمزاً إلى لمسامير الصليب؛ في مرسم فيروكيو كان الفنان قد نحت العديد من رؤوس النساء الضاحكات.

---

1 صدرت أعمال كثيرة تتناول موضوع الكنيسة والضحك من بينها:
E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Puf, 1956, t. II ; Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991 ; D. Ménager, *La Renaissance et le Rire*, *op. cit.* ; *Annales. Histoire et sciences sociales*, 1997, vol. 52, n° 3, *Le Rire* ; T. Baconsky, *Le Rire des Pères*, *op. cit.*

ثمة من كنّ أكثر جسارة أيضاً، مثل مارغريت دي نفار، التي تقدّم، على شكل رقص تنكري في ثلاثاء المرفع[1]، واحداً من آخر تمظهرات وتجليات بسمة الروح الجموح (1548). راعية شابة تفضح صحيباتها الثلاث، الساذجة الغريرة، والحكيمة، والمتطيرة المؤمنة بالخرافات، بأن بينت لهنّ أنّها لم تعد تتهيب الموت، وأنها سوف تهزأ منه بكلّ حرية. «جذلى ومبتهجة بالحب»، أرخت الحبل لنفسها، وتركتها تنساق بلا قيد للمرح الصاخب، غير آبهة بكلّ إنسي ليس بيسوع المسيح: «(...) الإنشاد والابتسام هما حياتي، /حينما يكون حبيبي حذائي [بالقرب مني]...». وقد رميت بظنة الجنون أو البلاهة، ولسبب وجيه: «أنا شديدة الغباء لأتعلم/ لأي سبب لا أريد فعلاً ولا قولاً/ لا شيء ما خلا ما يجعلني أضحك كثيراً». إنها لا تعرف سوى شيء واحد: أن تحب، في حين أن صاحباتها المتألّبات عليها، الحكيمة المحبة للجدل والمنفوخة غروراً، والخرافية البلهاء والمتزمتة، والمبتذلة التي لا تهتم سوى بجسدها، يغادرن المكان.

وشيئاً فشيئاً، سوف يسود الارتياب من الضحك؛ أي من جسد أسير اللذة والمتعة، في روحانية العصر الكلاسيكي. ومنذئذٍ بات من الواجب أن يعبر عن البهجة والفرحة في صمت: «كنّ مبتهجات وهادئات»، تسأل [القديسة] تيريزا من أفيلا أخواتها أو [القديسة] جان دو شانتال من راهبات الزيارة. العيون، بوميضها، هي وحدها التي حُقّ لها أن تبسم وتبكي لتعبر عن المنبع الأبدي للنعيم. فالنظرة التي تضحك وتغير معالم الوجه هي من خُولت أن توحي من الآن فصاعداً في سائر الأدب الشعري حضور عمق غير مرئي لا يسبر.

---

1 Marguerite de Navarre, *Comédie de Mont de Marsan*, in *Théâtre profane*, éd. Verdun-Léon Saulnier, Genève, Droz, 1963, p. 274.

سارة، ديميتريا، الأميرة الحزينة، بياتريتشي: هذه البسمات أو الضحكات الفريدة من نوعها وغير المتجانسة، المقتبسة من تراث ثقافي مشترك، لهنَّ أعقاب مختلفة وتنوع التجارب، المشبعة بمعنى لا يدقّ عن الإدراك في الأغلب الأعم من الأحيان، لم يُكشف عنه بعد كلياً. تشترك هذه الضحكات الأنثوية في صلتها بالحمل، المادي أو المجازي، وبالقدرة الرمزية على الإنجاب والتوليد.

كان المشهد الكوميدي الذي أنتجها جنسي المنشأ، لكن موضوع الضحك نفسه اختفى. ما عاد ثمة من ضاحكة، ولا شاهد ولا موضوع للضحك، بل ضاحكات في حالة انخطاف وانجذاب ما عدنَ يعرفنَ قط ما الذي يضحكهنَّ. لنذكّر بأن الكوميدي أو الهزلي يشبه اللّمم، وأن الجنون يتمثل في العادة بامرأة. لكن الجنون كان، منذ دابر الأزمان، يُدرَك كتفتح وازدهار. فالشابة **ستولتيتيا** (Stultitia)[1] لإراسموس[2]، ابنة بلوتوس[3] وجوفنتوس [تعني الشباب]، اللذين عُقد قرانهما على يد الخادم إيتوردري [تعني الطيش، وخفة العقل، والتهور]، وُلدت في «جزر فورتوني [أي الغنية، المحظوظة]؛ حيث المحاصيل تُجنى بلا بذر ولا تفليح». **ستولتيتيا** هي البذرة ومنبع الحياة، التي تستثير الخلق، وتصنع بهجة الأرض.

باعتباره نعمة عابرة زائلة، الضحك الأنثوي ينسج أواصر وثيقة بين الجنس والحياة والولادة والخصوبة والأمومة؛ فهو، في حد ذاته، مكافأتها الخاصة؛ لأنه يخفف من حدة التوترات، لكن هذه المكافأة ليست، بأيّ حال، مكافأة وهمية؛ لأنه، من خلال قلب وضع لا مخرج منه، يقطع دابر العقم، ويبدد سحائب الحداد والأسى والكآبة. بسمة سارة الداخلية من كلّ

---

1 من معاني هذا الاسم: الحماقة والخبل والبله والجنون. (المترجم).

2 Érasme, *Éloge de la folie*, chap. vii, Paris, Mille et une nuits, 1997.

3 ابن إياسيوس وديميتر. موزع الثروة، صفته هي قرن الوفرة. (المترجم).

ما يبدو لها غير معقول تفتح قلبها وتهيّئ لها سبل الهداية وإلى الابتهاج بالبشرى المحققة. ديميتر تكسو الأرض بالخضرة، وترى ابنتها من جديد. عرافة بانزوست، برفعها تنانيرها، تكشف عن الهوة السحيقة التي يأتي منها كلّ شيء، ومنها يبدأ كل شيء. الأميرة الصغيرة الكئيبة ستحظى بنسل وفير لا ينقطع من الأبناء. المشرقة بياتريتشي تبتهج طرباً حين تحقق وظيفتها في الإنجاب أو الإلهام.

ربما كان ضحك النساء صوتاً آخر آتياً من حيث نشأنا ومن الأمومي الرضي. على هامش أمور الجد، هو يترك جانباً المعرفة أو القدح والذم أو التقليد الساخر، ويتولى دور الغريزة والإرباك والجنون، التي يجب كبحها لتتشكل المرأة كائناً اجتماعياً. إن الضحك يتناقض وأمان وهدوء الفيلسوف؛ فهو ليس موضوع معرفة، لكنه يكشف عن المتعة، ويطيل من حبل الحياة.

أوفيديوس واحد من أساطين فن الحب؛ فبعد أن دجج الرجال بأسلحة إغواء النساء واستمالتهنَّ، ها هو ذا يضع بين أيدي النساء وصفات ليكنّ محبوبات، ويعلمهنَّ كيف يضحكن:

لا تترعن أفواهكنّ، ولا تشرعن شفاهكنّ فتُرى نواجذكنّ؛ ولا تتعبنَ بطونكنَّ بضحك طويل مسترسل: إذ يجمل بجرس الضحك أن يكون خفيفاً وأنثوياً. ثمة نسوة تلوي ضحكاتهنَّ المجلجلة أشداقهنَّ إلى تكشيرة كريهة المرأى. فبضحكهنَّ بصوت عالٍ يبدونَ كما لو أنهنَّ مستغرقات في النحيب. لبعضهنَّ ضحكة جشاء غليظة مستنكرة الصوت مثل نهيق أتان طاعنة في السن تدير حجر الرحى الخشن (أوفيديوس، **فن الحب**، الكتاب الثالث).

ألهمت هذه الأسطر الزهيدة الشاعر اللاتيني لقرون عديدة دلائلَ وكتيبات فنّ العيش ودراسات ومقالات عن الجمال. ثمّة أسباب وجيهة تحظر على النساء الإغراب والاسترسال في الضحك: نزوة لا سبيل إلى السيطرة عليها، إنه يكشف عن لسان أحمر، من لحم ودم، يتحرك في داخل التجويف الأرجواني للحنك. إنّ الضحك بمنزلة «جسم مفتوح»، على عكس الابتسام فهو جسم مغلق، منبعث من الروح. الابتسامة الخفيفة، والشفتان المطبقتان للجوكندا (الموناليزا)، تمثل، رغم إلغازها وغموضها، التجسيد المثالي للتناغم الداخلي.

امرأة كيسة ومهذبة تخونها ضحكتها؛ الإسراف في الضحك يريب في سلامة عقلها وطويتها: الجهل يتحدّد مجازاً بأنه آنسة بلهاء ضاحكة، تقرأ، «وهي واقفة، كتاب صلوات يومية»، فتهزق في الضحك[1]. وأخيراً، الضحك،

---

1 D'Aubigné, *Les Aventures du baron de Faeneste* [1620], Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1969.

بما هو تنفيس عنيف عما يموج ويمور في الجسم، يغضن الجبين، وينفخ الشدقين، ويشوه تقاسيم الوجه. كان الأب لو موان، الشاعر في أوقات فراغه، يتلهى بجرد الآثار الوبيلة للضحك بمعايير الآداب المسيحية: الضحك «ينزع عن الفم تناسقه، ويحول الخدود عن وضعها الطبيعي، ويورم الأوردة وينتئها خارج مكانها، ويطفئ الأعين ويغمرها، ويكسو الوجه بغضون، ويظهر الشخص بمظهر رجل أصابه طائف جنة أو اجتاحته اختلاجات صرعية»[1] (1663). الضحك مثل أتان، أو الضحك «مثل ضبع»، هذه الصور المشتركة تترجم البلاهة والفحش والتوحش التي تترصد على ضحك النساء.

فجاجة الضحك وخفر الابتسام. إن تاريخ الضحك النسوي هو تاريخ عمل شديد التدقيق لاستيعاب لغة الجسد باسم الجمال والرقة والتأدب، وفق نموذج أصلي قديم للأنوثة. ففي غياب عين المراقبة التي لا تنام، المرأة التي تضحك تخاطر دائماً بشبهة أن تؤخذ على أنها مخبولة أو مجنونة، أو أن تضع جاذبيتها وسحرها على المحك.

1 Pierre Le Moyne, *Les Femmes, la Modestie et la Bienséance chrétienne*, 1667.

لماذا تضحك النساء أكثر من الرجال؟

حسب **مقولة متكررة (topos)** ضاربة في جذور التاريخ، تدين النساء إلى طبيعتهنَّ بانفعالية ورهافة حس تحملهنَّ على الضحك في أغلب الأحيان؛ فهنَّ لا يضحكنَ فقط أكثر من الرجال، بل ينتقلنَ دون طور انتقالي من الضحك إلى البكاء، من الفرح والمرح إلى الحزن والترح. المسألة مسألة أمزجة وأعضاء، هكذا يقول الأطباء الذين تجشموا عناء البحث والدرس منذ العصور القديمة في أسباب الابتهاج والضحك الصاخب. إن تعقد الضحك يعود إلى طبيعته المزدوجة، وإلى اتصال الجسمي بالعقلي، والجسد بالنفس. الطبيب الإغريقي غالينوس، الذي -كما لا يخفى- كان كعبه أعلى في الطب إلى حدود القرن السابع عشر، يقول إن «طبائع النفس تتحدد تبعاً لأمزجة الجسد».

المرح هو مزاج الدم والضحك يتناسب مع الأمزجة الدموية والرطبة، والكآبة مع المزاج البارد والجاف. مزيج الساخن والبارد يشكل المزاج؛ السخونة المعتدلة تمنح الصحة، فيما الانحرافات تؤدي إلى تقلبات المزاج. الجنس الذكوري يتمتع بمزاج ساخن وجاف، بينما يكون لدى النساء بارداً ورطباً: من البرودة الرطبة يتولد طيش العقل والجنون الأنثوي، طبع متقلب وخادع.

ثمة اعتبارات لاهوتية تؤطر الخطاب الطبي؛ فبعض علماء العصر الوسيط يوضحون أن مزاج حواء أقلّ حدة من مزاج الرجل، لمّا/إذ كان الرجل قد خُلق من طمي متوازن العناصر، ومن ثم حواء تدين بوجودها إلى ضلع آدم، أو إلى طميّ شبيه أيضاً. هذا اللاتوازن الأول أخضعها إلى التأثير الفادح للنجم الرطب؛ أي القمر. وإلى ذلك ثمة سمة أخرى تميز الطبيعة الأنثوية؛ فوفقاً للاهوتي ألبيرتوس الكبير (القرن الثالث عشر)، تركيب عظام دماغها، العضو

الأكثر رطوبة في الجسد، يهيّئها أيضاً للاثبات وعدم الاستقرار على حال، وتقلبات الأمزجة: «ومن علائمها أن دماغ النساء كان عرضة إلى الإصابة بأمراض أكثر بسبب الانغلاق الكبير للدروز القحفية مقارنة بالرجل»، على نحو أن الأبخرة، التي تصعد إلى رأسهنَّ، لا يمكن أن تجد لها من منفذ[1]. في هذا التربيع المزاجي، إن تكوين الأبناء ليس مؤكداً بعد أو مختلطاً: يكونون في البداية رطبين مثل أمهاتهم، ثم يغلي الدم النقي في عروقهم وهم في ريعان الشباب. وتبقى المرأة أقرب إلى الطفل على مستوى حياته البدنية، في نسب الهيكل العظمي وفي توزيع النسيج الدهني.

من أين يأتي الضحك؟ الإجابات أسفرت عن العديد من الدراسات الفلسفية التي لم تكن، في العصر الوسيط، مبتورة الصلة عن الخطاب الديني؛ فآباء الكنيسة المتشددون إزاء الضحك -يسوع ما ضحك قط- كانوا قد فكّروا ملياً في هذا الموضوع كي يحسنوا استثمار الجذل والمرح، استثماراً كان إكليمندس السكندري في سفره **المربي**، وغريغوريوس النيصي، قد دوّنا قوانينه بفيض غزير من التفاصيل. فبحسب غريغوريوس النيصي، البهجة واللذة يوسعان مجاري الجسد، جاذبين الهواء نحو الأعماق وقاذفين إياه بعدئذٍ عبر الفم، بمساعدة الأحشاء والكبد، «اللذين يلفظانه في حركة هادرة صاخبة وفائرة»[2]. إن الضحك يطرد الصفراء.

مع تسليمنا بأنّ ثمة ضحكاً يصلح للاسترخاء، الراهبة الكبرى هيلدغارد من بينغن (Hildegarde de Bingen) تلحق الحماقة والبهجة أو الفرح الشديد (ineptia laetitia) بالسقوط الأصلي، وترجع أصوله الأولى، بكلمات في منتهى الفجاجة، إلى «أسفل» الجسم: إنّ النفس (pneuma)

1 Voir Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, Puf, 1992, p. 89.

2 Grégoire de Nysse, *La Création de l'homme*, Paris, Les Belles Lettres, «Sources chrétiennes», 6, 1943, p. 128, cité par T. Baconsky, in *Le Rire des Pères*, *op. cit.*

هو ما يهزّ الكبد، والطحال، والأحشاء، وما بين الفخذين (منطقة العانة)، ويحدث أصواتاً غير متميزة وعارية من المعنى، شبيهة بغثاء الغنم، و، باقتضاب شديد، انسياباً وتدفقاً غير مناسب لكلّ الجسم، وانفعالاً لاعقلانياً[1]. يربط مؤلفو القواعد الرهبانية، في الغالب من الأوقات، مصدر الضحك بـ«أعضائه المشبوهة»، التي هي الطحال والكبد، ما يلقي به إلى جانب الجنسي والبذيء الداعر. يغلب التفسير مرة أخرى في التصورات الشعبية السائدة في القرن السادس عشر: **الليلة** السابعة عشرة من كتاب غيوم بوشيه (Guillaume Bouchet) تحكي عن شابات يافعات يضحكنَ بملء قوتهنّ حدّ أنهنّ يضرطنَ، وذلك لأنّ «عضلات الحجاب الحاجز تهتز بسبب الضحك، وقد تفضي إلى طرح فضلات الجسم». هذا الاضطراب والاصطخاب، الذي يهز كيان الجسم، ويبلبل الدماغ، يثيره الشيطان: الشيطان، مفسد الضحك الإنساني بعد السقوط الأصلي، يستعمل جملاً طالعة إلى القمر ليزيد من لا ثبات الأمزجة بإثارة ضحكات مجنونة.

1 Laurence Moulinier, «Quand le malin fait de l'esprit», *Annales. Histoire et sciences sociales*, 1997, vol. 52, n° 3.

مسألة أمزجة

إن الخطاب الإنسانوي للنهضة[1] يقرّ بشرعية حسن استثمار الضحك، الذي يناسب النساء بشرط أن يكنّ خاضعات للمراقبة. حسب الطبيب جوبير (Joubert)، الشهير **برسالته عن الضحك**، التي طُبعت زمنها (1579)، «لمّا كانت المرأة أجمل من الرجل، فإنّ الضحك أليق بها أكثر»[2]. إنه يعزو، على أعقاب آخرين، نشوب الضحك إلى وفرة الدم، الدم الطري وغير الصفراوي، في حين أن دماً بارداً ومتجلطاً يجعل الذهن أكثر روية وتنبهاً، والنفس أبلغ حكمة. إنّ النساء الشابات، مثل الأطفال، مجهّزات بالنسيج المترهل والإسفنجي نفسه، وكذلك «هنَّ يضحكنَ بسهولة أكثر من الرجال، والسمينات الجسيمات أكثر ضحكاً من النحيفات الضامرات»، فهؤلاء وأولئك يضخّون دماً ثراً، فـ «المترهلون»، سواء كانوا نساء أم أطفالاً، ليسوا أقلّ حصافة وحكمة فقط، بل يكونون سريعي التأثر ومرهفي الحس، وهذا ما يفسر تقلب أحوالهم وعدم استقرار أمزجتهم.

فإلى حدود القرن التاسع عشر، كان السواد الأعظم من الأطباء يشدّدون على قرابة العضوية الأنثوية بعضوية الأطفال؛ لأنه حتى «اللب الدماغي هو من ذات لدانة ورخاوة الأعضاء الأخرى»[3]. وعلى العكس من ذلك، الفضيلة الحيوية لأولئك الذين يعكفون على الدراسة تتراخى وتَهِنُ بسبب هزال القوى العقلية وضمورها، ولا يتبقى في عروقهم سوى النزر القليل من الدم؛ فيمسون «عابسين، وحزانى، وقساة، وغلاظاً شداداً»[4].

1 Voir D. Ménager, *La Renaissance et le Rire*, *op. cit.*, p. 20 - 26.

2 L. Joubert, *Traité du ris*, *op. cit.*, p. 263 - 264.

3 Cabanis, *Rapports du physique et du moral*, Paris, Puf, 1956, t. 1, IV, p. 284.

4 L. Joubert, *Traité du ris*, *op. cit.*, p. 257 - 264.

دائماً ما يقع الأطباء والفلاسفة في حيرة من أمرهم بشأن منابت الضحك ومنشئه؛ فالبعض يعين له الدماغ مقراً، والبعض الآخر القلب، وبعض آخر قال الطحال. بالنسبة إلى جوبير، الضحك يسبق العقل، ويأتي من شعور يعتمل في القلب؛ بما هو مقر كلّ المشاعر والعواطف والوظائف الحسية، ولا سيما مقر القوة الخيالية. فالقلب عضو نبيل، كافلاً بذلك سمو الشأن ورفعة القدر للضحك. فطبقاً لجوبير وأمبرواز باريه (Ambroise Paré)، إنّ الضحك يأتي من القلب الذي ينبسط، فيسخن ويحرك الحجاب الحاجز. يضطلع الطحال بمهمة تصفية الدم، وتطهيره من «خثار متسخ (lie crasseuse)» (جوبير)، واستخلاص «الصفراء الزائدة (la cholère superflue)» منه (رابليه).

فلمّا لا يؤدي الطحال وظيفته، يكون الضحك المتصل بالصفراء السوداء ضحك ملنخوليا، أو قل حتى ضحك جنون. ليس الدماغ مستبعداً من هذا الاشتغال ما دام يتحكم في الأفكار، يتلقى التحفيزات والتنبيهات من المخيلة، ويطلق حركة الحجاب الحاجز. ففي نظر جوبير، شأنه شأن الإنسانوي بيير دو دنمارتان (Pierre de Dampmartin)، «هذا الانطباع الضحاك»، الذي يساورنا بسبب المخيلة، «يسري بخفة في الأوردة، والشرايين، والدماغ، حتى أنه يورمها ويضغط عليها حتى تنسكب الدموع»[1]. وقع المفاجأة جزء لا يتجزأ من ميكانيزم الاستثارة. الضحك لا إرادي، لا يكبح، شديد العدوى، ومن ثم هو مزعج ومقلق، على الرغم من أن كل الأطباء يسجلون أيضاً وقعه الطيب على الصحة وعلى سخونة الدم.

فبينما الخصائص الجسمية عند الرجال تتوقف على طبعهم، الذي في مستطاعهم أن يُحكِموا السيطرة عليه بفضل ملكة العقل، تدين المرأة إلى قوة أعضائها التناسلية، وفقاً للرأي المشترك، بمزاجها المتقلب ونزوعها الطبيعي إلى التحول سريعاً من الضحك إلى البكاء. ففي بنية جسمها، يسود أسفله على

1 Pierre de Dampmartin, *De la connaissance*, f°107v.

أعلاه؛ إنها خاضعة إلى احتياجات رحمها في «اتصاله (collégeance)» بكلّ أطراف البدن، «بدءاً من الأعصاب، والعمود الفقري، والأغشية مع الدماغ، ومن الأوردة مع الكبد، ومن الشرايين مع القلب» يوضح الطبيب ليبو (Liébault)[1]. على المرأة، لمّا كانت نزاعة إلى الضحك أكثر من الرجل، أن تحتاط من الإسراف فيه بسبب مخيلتها التي تهيئها وتجعلها عرضة لذلك.

يذكر جوبير قصة فتاتي حاكم روين، اللتين تُرِكتا تضحكان ساعة أو ساعتين «بصورة هي الغاية في التهتك والخلاعة»، إلى درجة أن «رحميهما صعدا إلى أعلى»، فباتتا مهددتين باختناق الرحم[2]. الكلمة الفصل: بينما يتلهى الرجل ويتسلى بصفة مشروعة، المرأة التي تنقاد أكثر إلى الضحك يتربّص بها «الاهتياج الرحمي»؛ يهز الضحك أركان كامل كيانها، ويخدش جنسانيتها. فسبب الاختناق الرحمي راجع إلى احتباس المني عنهن؛ أي إلى غياب العلاقة الجنسية عند الفتيات العوانس اللاتي تأخر أوان زواجهنّ، وعند النساء اللائي أهملهنّ أزواجهنّ أو الأرامل والأيامى. ويتمظهر ذلك الاختناق في أعراض مزاجية متقلبة، ومن خلال تشنجات واختلاجات تتراوح بين الوسن والبكاء، ومن الثرثرة المهذارة إلى الضحك. تكون كلّ امرأة، وإن بدرجات متفاوتة، وحتى تبلغ سنّ انقطاع الطمث، مهددة بهذه الاختلالات.

كانت المرأة **ثيمة متكررة** (Topos) في الأدب وفي بحوث كارهي النساء حول الأخلاق؛ فقد وُصفت من قبل إينيا سيلفيو بيكولوميني (Enea Silvio Piccolomini) بالمتعطشة الظمآنة إلى الحب، والمتقلبة المزاج، التي لا تستقر على حال: «في لحظة تبدو في منتهى الكآبة / ثم تضحك فجأة،

---

1 Jean Liébault, *Thrésor des remèdes secrets pour les maladies des femmes*, Paris, 1585. Voir Yvonne Knibiehler, *La Femme et les Médecins*, Paris, Hachette, 1983.

2 L. Joubert, *Traité du ris*, *op. cit.*, p. 272.

ثم ترى الدمع يترقرق في عينيها/ ها هي الآن مجنونة والآن متعقلة حكيمة»[1]. يخلص روندوبيليس (Le Rondibilis) [طبيب] الكتاب الثالث لرابليه إلى «اختلالها الأخلاقي» المحتوم. شكسبير، الخبير في تصوير بورتريهات الثرثارات النمامات والفتيات الشابات الماكرات الخبيثات، يصف المرأة الحائض بأنها «كئيبة، متخنثة، متقلبة، طلوبة ومزاجية، متعجرفة، جامحة وغريبة السلوك، متمردة، رعناء، سريعة التقلب، كثيرة البكاء والابتسام»[2]. وحتى إن تزيت بأردية مختلفة، إن هذه الأفكار النمطية عن امرأة متقلبة لا تستقر على حال، امرأة ضحية أمزجتها وأعضائها، اخترقت جميع العصور والأزمنة.

1 Piccolomini, *Le Remède d'amour*, trad. Albin des Avenelles, 1515 - 1519.

2 *Comme il vous plaira*, acte III, scène ii.

هل الإسعاد موهبتهنَّ الوحيدة ؟

انعقد إجماع الأطباء والأخلاقيين في العصر الكلاسيكي على رسم صورة للمرأة الموقرة لكن الأدنى درجة، المرأة المتعلقة برحمها، الخيالية، الحساسة، التي تسلم القياد إلى عواطفها. إن المرأة هي امرأة من جميع النواحي، في تركيبها البنيوي (التشريحي)، في بدنها الأملد، في روحها، في ذكائها، ذلك أن تشابك الجسدي بالنفسي والاجتماعي هو ما ينتج صورة أنوثة واقعة على تخوم فيض المشاعر واللاعقلاني؛ فالأنثوي الأزلي له تفسير عضوي. اسمع هذه العبارة المقتضبة المنسوبة إلى ميرابو (Mirabeau): الرجل عقل، والمرأة رحم.

لا يرفض الخطاب حول الانفعالات في العصر الكلاسيكي نظرية الطبائع حتى لو أن بعض مفهومات الأنفس الحيوانية الممعنة في النزعة الميكانيكية قد حلت محل نظريات الأمزجة القطعية. فطالما كان هذا الخطاب يشجب الضحك الأنثوي لِما ينطوي عليه بسبب طبيعته من الإسراف والإزعاج. ففينيلون (Fénelon)، الذي جعل من تربية البنات أمراً يتوقف عليه خلق الأمهات المسيحيات المستقبليات وقيمتهنَّ، لم يتردد ولو لبرهة في أن يرصد لديهنَّ نشاطَ خيالهنَّ وحيويته وازدواجه وتمويهه: «إنهنَّ يتمتعن بمطواعية طبيعية تمكنهنَّ من أن يؤدين بسهولة ويسر كل أنواع التمثيل والتمويه؛ الدموع لا تكلفهنَّ شيئاً، وانفعالاتهنَّ محتدة...»[1]. مكتبة سُر مَن قرأ

حينما يلتئم شملهنَّ، ضحكهنَّ لا تكون له حدود. إننا نتذكر طيش ومجون هورتنس مانشيني (Hortense Mancini)، ابنة أخت مازارينو، وصديقتها سيدونيا دو كورسيل (Sidonia de Courcelles)، وهما محتجزتان في

1 Fénelon, *De l'éducation des filles*, 1687, chap. ix.

دير راهبات، تتسليان بالنيل منهنَّ «ببعض المزحات» اقتصاصاً لأنفسهنَّ من مضايقاتهنَّ: «كنا نهرق الحبر في الجرن لتلطيخ أمساح تلك السيدات الصالحات، وكنا نركض في المهجع...». (**مذكرات**). ضحكات متواصلة لا تتوقف لنزيلات الدير.

ساخراً، كان الينسيني نيكول يتصدى حتى للراهبات اليافعات اللائي يكاد خيالهنَّ وانخطافهنَّ يخرجهنَّ من إهابهنَّ جذلاً وحبوراً: «لقد صنعنَ دمية تلبس مسوح الينسينيين والكبوشيين ويهدهدنها في فترة الاستراحة [...]. كنّ يفعلنَ ذلك وهنَّ لا يملكن أنفسهنَّ من الطرب، ويغربنَ في الضحك، وأغطية رأسهنَّ تتطاير، وأوشحتهنَّ في فوضى، ويستبد بهنَّ هياج من الضحك. ورغم ذلك كان يطلق على هذا الهرج والمرج ترويحاً ورعاً عن النفس من قبل الراهبات القديسات»[1].

لا يمكن لضحك النساء أن يتوقف، ويرى الأب مورفان دو بيلغارد (Morvan de Bellegarde) أنّ فيه لوثة جنون: «فأدنى شيء مسلّ كان يقال على مسمع من لوسيند كان يثير ضحكها بنزق سخيف. ما عادت [المسكينة] ماسكة بزمام نفسها؛ فهي لا تستطيع أن تثوب إلى رشدها، ويصل نزقها إلى درجة الاختلاج»[2].

كان ثمة بالفعل أصوات نسائية انتفضت في وجه مثل تلك التصورات؛ فإليزابيث ماري كليمان (Élisabeth-Marie Clément) أفرغت جهودها للرد على الكليشيهات المعادية للمرأة، مجسدة السجال **بحوار** حاد بين أميرة متعلمة وربة بيت (1664)؛ حيث أحصت أمزجة السيدات، الطروبات المرحات، والساخرات الهازئات والمغناجات المتظرفات من

1 Nicole, *Les Imaginaires*, Cologne, 1704, p. 454.

2 Morvan de Bellegarde, *Réflexions sur le ridicule*, Paris, Amsterdam, 1717, p. 104.

جهة، في مقابل الكئيبات الكاسفات والرصينات المتعقلات من جهة أخرى. الأوليات يصنعنَ الدمى، ويتسلينَ بإثارة حنق أزواجهنَّ، ويضحكن في كل وقت وحين ولأيّ شيء، ويقهقهن من كل ما لا يفهمنه؛ إنهنَّ خليقات بأن يقمن في سان- ماثوران بسبب حمقهنَّ.

لكن الثانيات، اللائي يتعالمنَ ويستهجنّ اللعب، فظّات فجات يحسبن أنفسهنَّ أنهنَّ عقول قوية [تتصدى للحس العام] بالجأر بالشكوى بأنهنَّ منبوذات وغير محبوبات. تستخلص الراوية أن التربية وحدها في مقدورها أن تقوّم العيوب، وتعبر عن رأيها بحزم بأن المرأة يمكنها أن تغرب في الضحك من دون أن يطيش عقلها.

ليست وحدها من يندد بالأحكام المسبقة، التي لا تقوم على أي أساس مكين، وكثير من النساء بدءاً بكريستين دو بيزان (Christine de Pisan)، أو ماري دو غورناي (Marie de Gournay)، كان عليهنَّ أن يواجهنَ جام السخرية والاستهزاء العدائي والمناوئ للنزعة النسوية. تدعي غابرييل سوشون (Gabrielle Suchon) (**بحث في الأخلاق والسياسة**، 1693) بلسان جميع النساء صفات الجلد وثبات الجأش، وإن كانت تقر بأنه يعرض لها بين الفينة والأخرى أن تضحك وتبكي في الوقت نفسه، فإنها تضع نفسها تحت جناح القديس أوغسطين، الذي لا يني يذكّر باستمرار بالطابع المتقلب المتكافئ بين سائر الكائنات البشرية. والكوميديات المرحة لموليير تصبّ مزيداً من الزيت على النار. فلا إليزابيث كليمان (Élisabeth Clément)، ولا جاكيت غيوم (Jacquette Guillaume) (**السيدات اللامعات؛ حيث ثبت، لأسباب وجيهة ودامغة، أن جنس الإناث يبز جنس الذكور في جميع ضروب الأجناس**، 1665)، ولا مارغريت بوفيه (Marguerite Buffet) (**تقريظ المتعلمات الشهيرات**، 1668)، ولا الفيلسوفة غابرييل سوشون (Gabrielle Suchon)، كنّ يلقين حقاً آذاناً صاغية، على الرغم من إعادة طبع كثير من أعمالهنَّ.

لم يخبُ ذكر مقولة «صراع النساء» الذائعة الصيت، التي شاعت على امتداد القرن السابع عشر، إلا في ظل السلطة الذكورية. وبعدئذٍ انبثق تيار تقدمي. ووريثاً لديكارت، يطلق فرانسوا بولان دو لا بار (François Poullain de la Barre) هذه الصيغة المرحة، في مقالته عن **المساواة بين الجنسين** (1673): «ليس للعقل جنس». لمّا كان لا أساس له في الطبيعة، الاختلاف يكمن في التربية لا غير؛ فبمجرد ما تبدأ الفتيات في الدراسة، يتفوقنَ على الرجال، و«يتحدثنَ بطريقة أكثر روحانية وأكثر إمتاعاً. ولَتأنسنَ في محادثاتهنَّ الكثير من المرح»[1]. يرجع بولان إلى المناقشات التي أجراها مع طائفة من النساء، ويجمع المعطيات التشريحية، ويفحص نصوص الكتاب المقدس؛ لكنه كان يسبق عصره بأشواط، فكيف يرهف له سمع.

وفضلاً عن ذلك، الأغلبية العظمى من النساء ينضوينَ بمحض إرادتهنَّ تحت الصورة التي يرسمها لهنَّ التراث؛ أي بما هنَّ مستهترات مهملات، ضاحكات، مغناجات، متقلبات: مدام دو برينجي (Mme de Pringy)، التي كانت تناضل في سبيل تعليم النساء، وكانت تكتب مع مراعاة الفروق، تعترف بأنه إذا كانت الأغلبية «تسمح لنفسها بمتعة المرح الصاخب، فلا يكون ذلك أبداً بالاعتدال اللازم. فإما أن تكون جديتها وصرامتها مغالى فيها وإما أن تكون فرحتها فوضوية»[2]. كذلك، في نهاية القرن الثامن عشر، كانت

---

1 Cité par Bernard Magné, in *Le Féminisme de Poullain de la Barre*, Faculté des lettres de Toulouse, 1964, p. 195 - 197.

2 Mme de Pringy, *Les Différents Caractères des femmes du siècle*, Paris, 1699, p. 259.

الحكواتية السيدة لوبرانس دو بومون (Leprince de Beaumont) تستحضر دماغهنّ «الأكثر رخاوة من دماغ الرجال» لتبين أنهنّ «بسيطات ساذجات»[1].

لذلك، إن مقام المرأة يكاد لا يتغير البتة، لكن دعونا ننتقل من موضوع اللامساواة إلى موضوع الاختلاف؛ ذلك أن لهذا الميل إلى الضحك وإلى الابتهاج والمزاج الرائق وجهه المشرق أيضاً؛ فهو دليل على الاستعداد الطبيعي للسعادة، والاغتباط المعدي. يقرّ الحكيم إراسموس، في مديحه الحماقةَ، للنساء بقوة خاصة تتيح لهنَّ أن يكنّ، على أكثر من صعيد، أسعد من الرجال. تتباهى الأميرة بالاتين (Palatine) بمتعةٍ بابتهاجها: لقد رزأتها الطبيعة ببدن بشع المنظر، وجهٍ بخدين ممتلئين ومتدليين، ولكن، تعترف قائلة «آثرت الضحك أولاً على قبحي، وقد حالفني النجاح في ذلك». لو أراد البارئ أن يصورنا على صورة أخرى، لخلقنا بأجساد أقوى وعقول أمضى وأبصر».

مع تقدمها في السن، كان يعرض للأميرة أن تكون سوداوية وتشعر بالحزن، لكن الضحك كان يريحها، ويبدد مخاوفها؛ فمن دون فضيلة التسلية واللهو، كم من الأشخاص في هذه الدنيا سوف «يخلدون إلى دور المتعة السرية (Petites-Maisons)»[2]!. فحسب الطبيب روسيل (Roussel)، انفعالية النساء وطبيعتهنَّ العاطفية يمكن أن تستحيل امتيازاً؛ فلمّا كنَّ نزاعاتٍ أكثر إلى ما لا عدّ له ولا حصر من التفاصيل الدقيقة، التي تفلت من أبصر الرجال وأنبههم، «ليست دموعهنَّ حتى مستثناةً من اللذة»[3]، ولمّا كانت أفكارهنَّ لا تصل إلى طور النضج بسبب قلة تركيزهنَّ، كان «عقلهنَّ لا يختنق بمعرفة عسيرة الفهم»[4]. وهكذا «محادثتهنَّ الحيوية والنشطة دائماً قد تستغني عن

1 Mme Leprince de Beaumont, *Le Magasin des adolescentes*, 1802, t. II, p. 75.

2 Princesse Palatine, lettre à Étienne Polier, 13 septembre 1693.

3 Pierre Roussel, *Système physique et morale de la femme*, 1845, p. 68 - 69.

4 *Ibid.*, p. 98.

العلم»، وبذلك ستكون النساء أعلى كعباً من الرجال في نظام اللذة. ولمّا كنَّ موهوباتٍ في الحساسية والخيال، لمعَ نجمهنَّ في مجال المشاعر وفي العلاقة الاجتماعية؛ حيث إنهنَّ «يلمعن ألف التماعة»[1].

يخصص كراتشيولي (Louis-Antoine Caraccioli)، في **مقالته عن الجذل**، التي يصنّف فيها مختلف أشكال البهجة والاستبشار، حيزاً شاسعاً للضحك الأنثوي، الذي يُشجع من جانب قسم بأكمله من تعليمهنَّ: «لمّا كنَّ معتادات منذ ولادتهنَّ تقريباً على قول أشياء ممتعة، تراهنَّ يطفرن من فرح وجذل طبيعي، ويضحكن ملء أشداقهنَّ بصدق وحسن نية أفضل منا؛ أما غضبهنَّ فأسرع وأقلّ تعنتاً بما لا يقاس من غضبنا، ويمر مثل زخة مطر ويمهد للسكينة والأمان»[2]. لذلك، إن ضعفهنَّ يصنع أيضاً قوتهنَّ.

ورغم ذلك، تظل هذه الصفات غير ثابتة... وموضع خلاف؛ فخيالهنَّ أكثر حيوية ونشاطاً، وأبعد عن الرسوخ والثبوت، ولو أن كل شيء يؤثر فيهنَّ، فهو لا يؤثر فيهنَّ إلا بشكل طفيف ليس إلا. مثل الأطفال ومثل الرعاع أشباههنَّ، إنهنَّ يذهلن بسهولة ويضحكن من أشياء زهيدة، وحساسيتهنَّ الساذجة تنساق وراء جميع الانطباعات. بالنسبة إلى لويس سيباستيان ميرسييه (Louis-Sébastien Mercier)، يحدث اهتزاز الحجاب الحاجز بشكل طبيعي جداً عند النساء اليافعات اللواتي لا يفكرن ملياً: «إنهنَّ يضحكن جميعهنَّ من التقليد، تقريباً بشكل لا إرادي، وهذا هو السبب في أن القليل من النبيذ يسكر دماغاً ضعيفاً»[3]. وهنَّ الجنس: «ليس من النادر رؤيتهنَّ وهنَّ يضحكن ويبكين عدة مرات في الساعة ذاتها»[4].

---

1 Edme Ferlet, *Discours sur le bien et le mal que le commerce des femmes a fait à la littérature*, 1772, p. 40.

2 Caraccioli, *De la gaieté*, 1762, p. 29.

3 Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre* [1797], Paris, Mercure de France, 1999, p. 1506.

4 Roussel, 1782.

ينفجر الضحك الغريزي، يضرب أحياناً خبط عشواء: إن إجزالهنَّ المديح يمنحهنَّ ثقة في النفس؛ وحريتهنَّ في رفع أصواتهنَّ تهيئهنَّ لرواية الدعابات، فيما الرجال الحكماء يكبحون اندفاعتهم «خوفاً من صفقة خاسرة»؛ إنهنَّ ينجرفن وينسقن وراء الكلمات المعسولة بكل أريحية حتى أن «كلامهنَّ عادةً ما يكون من دون عواقب». كذلك، يخلص كاراتشيولي إلى أن «الجنس يجازف بما يريده... هذه البهجة ليست ثابتة كفاية لتُؤخَذ كمثال يُستدل به ولتُحسد كسعادة». إنها (أي البهجة) في الغالب أشبه بضرب من الصبيانية.

صبيانية قد تأتي في غير أوانها، وفي غير مقامها، ساخرة أو بلهاء ببساطة. يخشى الأشخاص الموقرون ضحك النساء بما هو ضحك يحتج على شيء ما في النظام الاجتماعي أو الحكم الأخلاقي: الحقيقة توجد غالباً حيث تغيب المراقبة الذاتية وضبط النفس. لذلك، من الضروري أن يهذب الضحك. ونموذج حياة البلاط، فهو، مع الإشادة بالصدق والطبيعية، يدعو إلى «الرياء المحمود»، أو على الأقل إلى التحكم الدائم في التعبيرات؛ فمن خلال ضحكتها، تعبر المرأة عن مشاعر مضطربة وانفعالات وعواطف وسخرية يجمل بها إخفاؤها.

تندرج أولى دلائل الأدب الموجهة إلى نساء المجتمع الراقي في إطار حركة أدبية وفلسفية واسعة، ترى في تربية «سيدة المجتمع» وفي آداب السلوك خميرة الحضارة ومهمازها الملائم للارتقاء الروحي للرجل. بعد أن شددت الدوائر الرهبانية، التي حملت الأمر محمل الجد، الخناق على الضحك، أُدرك هذا الأخير حيناً كأنه ترويح مشروع عن النفس، لكنه أُدرِك في أغلب الظن على أنه استرخاء مشبوه، وأيروسي متستر. باعتبارها نموذجاً لفن العيش على النموذج الإيطالي، إن مقالة فرانسيسكو دي نيري دي رانوكيو (Francisco di Neri di Ranuccio)، التي أُلِّفت سنة 1318، من أجل أميرة شابة، وتحمل عنوان **ملابس الفيلق والنساء (Reggimento e costume di donna)**[1]، تستعرض كل ضروب السلوك التي تليق بالمرأة في وضعيات ومواقف شتى.

1 Étudié par Sylviane Lazard, «Code de comportement de la jeune femme en Italie au début du xive siècle», *in* Alain Montandon (dir.), *Traités de savoir-vivre en Italie*, Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté, 1993.

يتعين على الفتاة، في سلوكها أمام العامة، أن تتعلم ألا تبدي شيئاً عن نفسها، وألا تثير الحسد والغيرة، وألا تبدي رغبتها ولا مشاعر الشفقة: على وجهها أن يعبر عن **الحشمة** (*vergogna*)، مزيج من الخشية والخجل والحياء؛ عليها أن تغض طرفها وتمتنع عن الضحك، اللهم إلا إذا كان ضحكها مكتوماً، «**من غير أي صخب**» (*sanza alcun romore*). ويمكن لوجهها أن يتهلل بين ذويها ومحارمها، ولكن عليها ألا تبدي عن نواجذها بأيّ حال بعلة الحمولة الرمزية الثقيلة للحياة وللخصوبة، التي تنطوي عليها – في عدد كبير من البلدان، يُعدّ إبداء الأسنان تلميحاً إلى الإغواء. هذا المطلب يصبح محرماً يوم الزواج؛ حيث يُمنع على الفتاة اليافعة أن تلمس فمها أو أسنانها أمام الملأ. الأوامر والإرشادات عينها نلفيها عند بوكاتشو (Boccace)؛ إنها مشتركة بين كل قواعد الآداب، وتمتد إلى كل الأوساط الاجتماعية.

وبعد قرنين على ذلك، كان ستيفانو غوازو (Stefano Guazzo)[1] يوصي النساء -يتعلق الأمر هنا بالطبقات البرجوازية وليس الأكثر أرستقراطية- بإخفاء بهجتهنَّ وجذلهنَّ تحت «حجاب المتأملة والحالمة». في فرنسا، كانت آنسات دير ثيليم (Thélème)، اللاتي عرضهنَّ رابليه نموذجاً يُحتذى، يظللن عابسات لا تفترّ لهنَّ شفةٌ عن نأمة ولا عن بسمة، بحشمة وثبات جأش. تُلقّن المكتبة الزرقاء، التي كانت تروج وتبيع هذه المؤلفات على نطاق كبير في الأرياف في القرن الثامن عشر، الفتاةَ الشابة ضرورة «الحرص على ألا تضحك في الشوارع والأزقة بصوت جهير؛ لأن ذلك يظهرها بمظهر الخرقاء المأفونة»؛ وفي الأعراس، «من الواجب عليها أن تحترس من أن تضحك لو تناهى إلى سمعها كلام بذيء، لكن عليها أن تظهر بمزاج لطيف أمام الحضور» (**تهذيب الفتيات الكبيرات**[2]، 1735).

---

1 Stefano Guazzo, *La Civile Conversation*, Lyon, 1579, p. 271.

2 حرفياً: وصايا وإرشادات موجهة إلى الفتيات الكبيرات. (المترجم).

سرعان ما تشين السمعة السيئة وتُلطخ بسبب خبث، أو ذرابة وصفاقة، أو فجور وخلاعة، أو تقاعس وإهمال. يقول مثل شعبي: «الشمس التي تشرق مبكراً والفتاة التي تغرب في الضحك غالباً ما تكون عاقبتهما سيئة». لا يتردد لوي فيفيس (Luis Vivès)، مؤلف **ثلاثة كتب عن تهذيب المرأة المسيحية**، في تصنيف اللواتي يضحكنَ بصوت عالٍ مع أولئك «اللائي يأكلن، ويشربن، ويتقيأن كثيراً»[1]. في القرن السابع عشر، اختار أيضاً كورو دو لا شامبر (Cureau de la Chambre)، في تحليله الأهواء، تعبيراً مسرفاً في المجازية ليبين أن ضحك النساء يخلّ بالآداب العامة: «الفم المجبر على أن ينفتح يكشف عن اللسان الذي يتململ ويتدلى»[2].

وللمفارقة، كانت المومسات، الخبيرات في المكر والدهاء، هنَّ من درس عن كثب «الضحكة الرقيقة البريئة للسيدات المحترمات» بغرض تقليدهنَّ: العجوز سليطة اللسان في **رواية الوردة** تحثّ الفتاة الشابة المغناج على أن تكبح ضحكتها بزم شفتيها:

وإن استبدت بها رغبة في الضحك، فلتضحك بكياسة وملاحة حتى تكشف عن غمازتين في كلا الجانبين من خديها، ويحسن بها ألا تنفخ شدقيها كثيراً وهي تضحك بقدر ما يحسن بها ألا تشدهما وهي تتدلل وتتغنج؛ فلتحرص دائماً على ألا يجبرها الضحك على أن تفتح شفتيها ولتوار أسنانها وتسترها[3].

1 Jean-Louis Vivès, *Trois Livres de l'instruction de la femme chrétienne*, Paris, 1587, f° 16r.

2 Cureau de la Chambre, *Charactère des passions*, Paris, 1640, p. 225.

3 Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, v. 1360 - 1370, trad. A. Strubel, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 711.

ثمة نصائح مغرقة في التفاصيل أسداها بييترو أريتينو (Arétin) في كتابه تربية فيليبا (Pippa) إلى ابنته بالتبني نانا، كي تتعلم كيف تضحك كسيدة مجتمع حقيقية: «إن راق لك أن تضحكي، فلا ترفعي صوتك كعاهرة بتمطيط فكيك على نحو يظهر ما في أعماق حلقك. اضحكي بطريقة لا تتشوه فيها أي تقطيعة من تقاطيع وجهك؛ بل حري بك أن تجملي تقاطيع وجهك بابتسامة صغيرة وطرفة عين»[1].

تستهدف قيود الكياسة والأدب التحكم في الأهواء والتعبيرات؛ ففي رأي المؤرخة مونا أوزوف (Mona Ozouf)[2]، أمسى الضحك «علامة مميزة للجنس اللطيف وهو عارٍ من الحكمة». وفي كتاب **نصائح أم لابنتها** توصي مدام دو لامبير (Mme de Lambert) بضرورة تجنب إبداء أيّ طبع مسرف في الجذل والمرح؛ لأننا «قلما نحظى بالاحترام إن كنا نضحك الآخرين»؛ ومدام نيكر دو سوسير (Mme Necker de Saussure)، المربية الفذة، كانت تعظ بالضبط الصارم للنفس: «لا يمكننا أن نملك أزمّة أنفسنا حينما تطير روحنا من الجذل والمرح».

لأن المرأة الضاحكة دائماً ما تسرف في الضحك، يصفها الأب مورفان دو بيلغارد (Morvan de Bellegarde) بأنها خرقاء: «إنها تتكلم، وتضحك، وتغني، وترقص في الآن ذاته؛ لأنها أخطرت بأن الفتاة التي بلغت الحلم ليس من حقها أن تكون أكثر خفة وحركة ونشاطاً». وتنتقد مدموازيل سكوديري (Mlle de Scudéry)، بالاحتكام إلى آداب السلوك، بلا هوادة، هؤلاء النسوة اللائي يغلب عليهنَّ الطبع البارد، اللائي يتكلفن غبطة مستمرة ليوهمنَ الناس بتعقلهنَّ: «إنها تضحك ضحكة مصطنعة ليس أسخف منها في العالم أجمع ولا أتفه؛ لأنها دائماً لا تلبث أن تكون فاغرة الفم كي تضحك، من

1 L'Arétin, *L'Éducation de la Pipa*, Paris, Allia, 1997, p. 18.

2 Mona Ozouf, *Les Mots des femmes*, Paris, Gallimard, 1995, p. 156.

غير أن يبدو على عينيها، ولا على أي تقسيمة من وجهها، أيّ أثر للابتهاج والاستبشار»[1].

كان العالم الإيطالي بروسبيرو ألدوريزيو (Prospero Aldorisio) ذو الاسم الذي يوافق مسماه، قد أعد كتاباً غريباً عن الكهانة أساسه الضحك، عنوانه **الجيلوتوسكوبيا** (1611) انطلاقاً من التقابل بين منفتح/ مطبق، وفاسقة/ عفيفة، في صلته بكمية الهواء الذي تزفره الرئتان وبالأصوات a، e، i، o، u الممددة؛ إذ إنّ الفاسقات يستخدمنَ الحرف الصامت a، الصامت الأكثر انفتاحاً، في حين أن النساء العفيفات يستعملنَ الحرف الصامت المطبق i، والفوارق الدقيقة تتدرج بين الصوامت الوسيطة[2]. وحسب علماء فيزيوغنومونيا [فراسة سحنة] آخرين، الشفة السفلى، السميكة والحمراء، هي ما تعكس «شهوانية» النساء، فيما يشي الأنف بشهوانية الرجال؛ هذا الأنف الأثير لدى رسامي الكاريكاتير.

لقد ولى زمن التكلف والحذلقة، وبدأت المحاكمات في حقّ «جلساء الأمراء المتملقين»، الذين رسخوا نفاق عِلية القوم قاعدةً للحياة الاجتماعية؛ فالابتهاج قد يكون في اللياقة والأدب، لكن المرح والفرح مقرهما القلب. فالكتّاب مثل العلماء يحشدون قصارى جهودهم لهتك أسرار الأنفس، ويتساجلون حول الأهمية الخاصة لحركات الوجه، الذي يعبر عن الفرح: فحسب البعض، «على الأعين خاصةً ترتسم انفعالاتنا واختلاجاتنا الخفية» (بوفون)، وحسب البعض الآخر، على الفم، بعضلاته المتحركة، تتبدى التعبيرات المريبة والموحية (ديدرو). ومجمل القول أن الضحك لم ينفلت قط من الدراسة العلمية الرصينة.

1 Mlle de Scudéry, *Clélie*, Genève, Slatkine, 1973, L. II, p. 1221.

2 Saint-Simon, *Mémoires*, t. I, Paris, Éd. Boislile, 1879, p. 109.

لقد ترصدت مدام دو جونليس (Mme de Genlis) علاماته؛ فبعد أن التقت عالم فراسة السحنة الشهير [يوهان كاسبر] لافاتير (Lavater) في زيوريخ، ادعت أنَ بإمكانها أن تقرأ المزاج والطبيعة الأخلاقية لشخص معيّن من خلال ضحكه؛ لأن الضحك يترك أثره وبصمته على الوجه: «ابتسامات التأدب ليست تافهة وبلا قيمة، لكنّ البسمة الحقيقية، البسمة الطبيعية بحقّ، تفضح أغوار النفس، تبين عن الحماقة والاختيال، وتكشف النقاب عن الميول»[1]. كل شيء علامة؛ الشعر، ولون العيون، والعنق، والفم، والأسنان: تشير الأسنان، الصغيرة والقصيرة، التي غالباً ما تهمل، إلى القوة، وأحياناً إلى المشاعر السيئة أو الخبيثة؛ فآكلات الرجال يختفين خلف ضحك فاحش.

1 Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, «La physionomie de l'homme impudique», *Communications*, 1987, n° 46.

أخفينَ هذه الأسنان حتى لا أراها

لقد أخفت الطبيعة، بحكمة، الأسنان تحت الشفاه اللحمية؛ لأنها يمكن أن تشوه حسن تقاطيع الوجه وتناغمها: «اخلعوا سناً من فم الحسناء هيلين وحرب طروادة لن تنشب». يقول لويس سيباستيان ميرسييه ساخراً. إنها حجة دامغة لحث النساء على كبح ضحكاتهنَّ، حين يكشف الفم عن طقم أسنان سوداء ومثقوبة نخرتها السوسة: «ليس ثمة من سيدة ولا آنسة/ تبدو حلوة المبسم وهي تضحك/ إذا كانت الأسنان سوداء وبشعة/ يا ويلتنا، إن وقعتْ عيوننا على من يعدمنها/ ما أمقتَها من قباحةٍ وما أبغضَها من شناعةٍ»[1]!.

1 Eustorg de Beaulieu, *Blasons du corps féminin*, in *Poètes du xvie siècle*, éd. Albert-Marie Schmidt, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1953, p. 321.

البسمة الرقيقة

وفقاً لمعايير عصر النهضة، يتبوأ الثغر موقع الصدارة في جاذبية الوجه و«الضحكة الرقيقة» جزء لا يتجزأ من جمال المحبوبة، شريطة أن تكون الأسنان صغيرة وبيضاء، ومعتنىً بها دائماً، و«نضيدة ومنسجمة». فعدد من «مدائح الجسد» تثير «الضحك البريء»، و«الضحك بصوت رقيق أو هادئ»، الضحك الخفيف، «الضحك الأحلى من العسل». وحتى ضحك النساء «المرح»؛ «الضحك الأجوف» للغمازات الشبيهة بـ «واديين صغيرين» محفورين على الخدين بلون الزنبقة. يطرب ويسر ماكلو دو لا آي (Maclou de la Haye) من أنّ الثغر يفتر عن صف من الدرر العاجية، فيما يحتفي موريس سيف (Maurice Scève) بـ «الابتسامة الرقيقة» العفيفة على الشفاه المزمومة لديلي، ويتغنى رونسار (Ronsard) بـ«الضحكة الخفيفة» لهيلين، التي أحلّت السلام بعد الاختصام، ويوشّي دو بيليه (Du Bellay) ضحكة حليلته بـ «جاذبية مقدسة» دفعته إلى الحلم بالفردوس. إلى أي مدى قد يجمح الخيال بالشاعر متى ما مجّد سيدة؟

قلة قليلة من المداحين تضاهي كورنيليوس أغريبا (Cornelius Agrippa)، الشاعر والطبيب، حينما يتصدى لموضوع تفوق النساء البدني والأخلاقي على الجنس الذكوري: فوجه المرأة أملد وأسيل ونقيٌّ صافٍ؛ وشعرها الطويل المسدول على جسدها يزيدها حشمة وخفراً؛ وشفاهها اللّمْياء ذات اللون البنفسجي الخافت ترسم «بكلّ رقة» قوساً دقيقاً على ثنايا من العاج كالحَبّ مرصوفة بانتظام؛ مأخوذاً بحماسته، يضيف أغريبا أن عدد الأسنان عند النساء أقلّ من عددها عند الرجال؛ لأنهنّ «ينفرنَ بطبيعتهنّ

من مضغ ما التقمن أو تمزيقه إرباً»[1]. أكسبه الكتيب الصغير، الذي طبع سنة 1509، على شرف [الأرشيدوقة] مارغريت من النمسا، الفظاظة الساخرة لرابليه كاره النساء، لكن بات أشهر من نار على علم في كل أصقاع أوروبا. بيد أن لانحناءة الشفاه الساحرة منافسٌ مهيب الجانب؛ فحسب الشعراء الأفلاطونيين، أمرُ التعبير عن المرح الرقيق والمحتشم للمحبوبة متروك إلى العين، أشرف الحواس جميعها؛ لأن العين «المتوافقة مع ضحك الغمازة» تمنح المولع أملاً مع الإبقاء على فجوة لا تسدُّ؛ وحسب موريس سيف، فقد كانت المرأة الأولى، حواء، تضحك بحياء بعينيها[2].

ألهمت الشفاه المبتسمة شعراء النهضة هذه المدائح المغازلة، التي ينظمونها تكريماً لنسائهم؛ ولكن يحدث أحياناً أن الشعراء المخذولين أنفسهم يثأرون لأنفسهم بالتهكم من الجمال الذي يذوي، من الفكين المخرومين، والذقن المتدلي، ومن [حتمية] الشيخوخة. إن الضحك ممنوع على هؤلاء النساء: «لا تحشرنَ أنفسكنّ في فنّ الضحك/ بل ترددنَ على المواكب الجنائزية وانتحبنَ مع المنتحبات» (سكارون).

لم ينضبْ مَعين هذا الموضوع لقرون عديدة: يوجه لويس سيباستيان ميرسييه، في فصل قصير من مؤلفه **لوحات باريس** (الفصل 382)، فائق تشكراته إلى الحرفيين المهرة، الذين باتوا أخيراً يعالجون، بكلّ هدوء، أطقم الأسنان المنهارة. لا سبيل لنا لأنْ ننكر أن أولئك اللائي لم تهيئهنَّ الطبيعة كفاية ليضحكن من وراء مروحة يد... كانت الساحرة والحسناء جوزيفين دو بوآرنيه (Joséphine de Beauharnais)، الإمبراطورة المستقبلية، تضطر إلى أن تستر فمها تحت شال لتخفي سناً ناقصة [عن أنظار المتطفلين].

---

1 Cornelius Agrippa, *De la supériorité des femmes* [1509], Paris, Dervy Livres, 1986, p. 42.

ونعثر على ملاحظة شبيهة عند بارثيلمي الإنجليزي.

2 Maurice Scève, *Microcosme*, t. I, p. 10.

وقد ألهمت الرقابة الصارمة نفسها على الوجه، التي توصي بها كتيبات الأدب والكياسة، القواعد والأعراف المفروضة على الرسامين المتعاطين فنَّ البورتريه. انفجرت فضيحة في عالم الرسامين الباريسيين وصل صداها إلى قصر فيرساي، حين عرضت مدام فيجي لو بران (Vigée Le Brun) في آب/ أغسطس من العام 1787، في صالون اللوفر بورتريهاً ذاتياً ظهرت فيه وهي تُجلِس فوق ركبتيها ابنتها الصغيرة، وتبادلها البسمة بمثلها. انهالت سهام النقد على هذا المشهد اللطيف والمستفز، الذي «ما رأينا له مثيلاً بين القدماء»، والذي أدانه كلّ هواة الفن، ومن جملتهم صحفيٌّ يدعى موفل دانجيرفيل (Mouffle d'Angerville) الذي يذكر الواقعة في مذكراته السرية[1].

بأي جريرة كانت السيدة فيجي لو بران مذنبة؟ لقد رسمت سعادتها كأمّ قريرة العين، وهي تصور فمها نصف مفتوح يفتر عن أسنانها المرئية بوضوح، مشهد يكاد يكون محظوراً تماماً في الرسم منذ العصر الوسيط، ويناقض آداب السلوك المفروضة على السيدة التي عليها ألا تضحك وتبتسم إلا وفمها مزموم، والأدهى أنه غير لائق في حالة أمّ «تنقاد بغير اعتدال وراء حماستها الرقيقة المسرفة كل الإسراف»!

ووفقاً **لمقالة في الرسم** لروجيه دو بيل (1708) (Roger de Piles)، الاستثناء لا يلغي القاعدة: على وجه المرأة أن يكون جاداً أو مبتسماً ابتسامة خفيفة، «ببساطة نبيلة وبابتهاج محتشم»؛ فمادة «بورتريه» في **الموسوعة**،

1 Mouffle d'Angerville, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des Lettres*, Londres, 1789, t. XXXVI, p. 301, cité par Colin Jones, conférence au Collège de France, 26 mars 2003.

يربط الفن بالطبيعة، ويردد نفس الصدى: «لو كانت البسمة أبدية في الطبيعة لكانت بسمة بشعة كريهة؛ إنها تنحل إلى غباء، وإلى سخف وحماقة وبلاهة». وفضلاً عن ذلك، يعبر ديدرو عن شديد استهجانه واستنكاره: «إن البورتريه الذي يضحك بعيد عن النبل، وعن الأصالة، وغالباً بلا حقيقة، وبالتبعة هو مجرد حماقة أو بلاهة. إن الضحك عابر وطارئ؛ فنحن نضحك بين الفينة والأخرى، ولسنا ضحاكاً أبديين»[1]. ويتجلى التعبير الوحيد عن الفرحة المقبول في الرسم في اللمسة الطاغية للون الأحمر؛ لأن الفرحة تسرّع إيقاع جريان الدم في الأوردة.

يتجاوز الحادث مجرد انتهاك طالَ مواضعة فنية تشكيلية أو قاعدة من قواعد فنّ العيش؛ فطقسنة الحركات البسيطة والتافهة، والتحكم في تقاطيع الوجه، يؤديان إلى استتباب أمن العلاقات الاجتماعية، ولمّا كان الضحك متنفساً، كان من المهم تقنينه. وعلاوة على ذلك، كانت مدام فيجي لو بران المستفزة امرأة تحبّ تكرار الجرم ذاته! فقد رسمت نفسها مرات كثيرة وهي تكشر عن أسنانها، وهي على هذا النحو تصوّر أيضاً الفرحة السافرة للمغنية الشهيرة مدام دو غازون (du Gazon): «لا يمكننا أن نمنع أنفسنا من أن نتخيل أن شاغلها الأول كان الافترار عن فمها قليلاً حتى تتباهى بطقم أسنانها الجميل»، يصرخ موفل دانجيرفيل مرة أخرى. في هذا الخرق، الذي نال نصيبه من شديد التبكيت من جانب النقاد، ثمة رهان بأهمية أخرى يلوح في الأفق، يتعلّق بمنزلة المرأة ومكانتها في المجتمع. الضحك بفم مفتوح، والأسنان بادية، ينمّ عن غنج سيّئ السمعة، ويمكن أن يكون كذلك ادعاء فنانة الارتقاء إلى مرتبة الرجال.

سنبحث عبثاً في مجموعات اللوحات الفنية عن بورتريه أو بورتريه ذاتي لحسناوات تنفرج شفاههن عن ضحكة؛ فنحو سنة 1670 رسم بارتولومي

---

1 Diderot, *Essais sur la peinture*, in *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann et J. Varloot, Paris, Hermann, 1975, t. XIV, p. 400.

إستيبان موريو (Bartolomé Estéban Murillo) **امرأتين شابتين تطلان من النافذة**، ربما كانتا مومسين؛ كانت المرأة الضاحكة تدثِّر فمها بشال حتى تخفي أسنانها. وعند الرسامين الفلمنكيين في القرن السابع عشر، نطالع بعض القرويات المجتمعات على مائدة الأكل، أو يتأهَّبن للرقص، بسحنة حمراء، يهممنَ برسم ملامح الرغبة على وجوههنَّ؛ لكن هذه الضحكة الريفية لا تنحي باللائمة على نموذج أنثوي آتٍ من الطبقات الأرقى. عازفة القيثارة، الفتاة الضاحكة أمام جندي لفيرمير[1] تكشف قليلاً عن طرف من أسنانها البيضاء الصغيرة بين شفتين مفتوحتين قليلاً، وهي إشارة عن الإغراء، تماماً مثلما رسمت جوديث ليستر (Judith Leyster) نفسها وهي مبتسمة (1630): ضحكات خفيفة لنساء وضعتهنَّ مهنتهنَّ أو حياتهنَّ البئيسة على هامش قريناتهنَّ [المحظوظات].

أما بخصوص الموضوع، الذي تعالجه جوديث ليستر في «بورتريه ذاتي»، فهو الضحك بدقيق العبارة؛ إنها تصور نفسها، في اللوحة، وهي قيد رسم عازف كمان مشعبذ مرح يضحك بملء فيه، أسنانه بارزة إلى الخارج، وخداه مشوهان، فيما هي لا تفتر إلا عن بسمة صغيرة خجولة؛ لا يحتاج التناقض بين الصورتين إلى تعليق. أمّا السيدتان المرحتان للرسام فرانز هالز (Franz Hals)، فتكتفيان برفع شفتيهما المطبقتين. ليس ثمة إلا فتيات وفتيان في ميعة الصبا ليضحكوا دون قيد؛ لأنهم جميعاً لم يبلغوا «سن الرشد» بعد؛ فبائعة القريدس لهوغارث (Hogarth) لا تزال في سنّ البراءة، أو ما تزال بجرأة طفلة، والرسامة الصغيرة لكاروتو (Carotto)، التي تعرض جذع جسدها في نفس وضع الجوكندا، وهي تفتر عن أسنانها ضاحكة، لم تتجاوز السنوات العشر من عمرها.

---

1 يوهانس فيرمير (1632 - 1675): رسام هولندي مجدد (الحركة الباروكية) يعتبر من أكبر فناني القرن السابع عشر، من أشهر أعماله: الفتاة ذات القرط الذهبي، الرجل النبيل والمرأة يحتسيان الخمر وغيرهما. (المترجم).

هذا ما لم يرغب الفنان في تصوير مشهد الانتشاء الجذل، مثل تمثال الباخوسية الذي نحته كاربو، أو مشهد القباحة، مثل هذه الساحرة البوهيمية الفاتنة، نصف المجنونة، **مالي بابي** (Malle Babbe)، التي نسخها كوربيه (Courbet) والكثير من الرسامين المجهولين، التي لا ندري، في نهاية المطاف، إن كانت تضحك أم تصرخ. لم يحظَ الضحك الأنثوي بنقد إيجابي في القرون التالية: يصور كاريكاتير قاسٍ للإنجليزي توماس رودلَنسون (Thomas Rowdlanson) وجهاً ممتلئاً لبرجوازية فمها مترع، تضحك ملء شدقيها (1811): إنها نهمة وفتاكة، ومفترسة؛ إنها بكل بساطة فاحشة!

أما في ما يتعلق بالتصوير الفوتوغرافي، فقد بدا حذراً في بداياته، وأكثر احتراماً للمواضعات التي اتفق عليها الرسم الرسمي في فن البورتريه؛ فتحت الأمر السحري لـعبارة «ابتسمن، من فضلكن»، الوجوه المتقبضة بفعل زمن التوقف [عن أي نأمة أو حركة أثناء لحظة التصوير] تبدو جامدة ثابتة: بهذه الابتسامة تحت الطلب يختفي من كل الصور الفوتوغرافية تقريباً المحتوى الفردي الأخير الذي لا يمثل وضعية ثابتة[1].

وبحسب الأخوين غونكور، لم تجرؤ النساء على إظهار أفواههنَّ إلا في خواتيم القرن التاسع عشر، كاشفات عن أسنانهنَّ الناصعة والمرتبة بانتظام، وهما ينسبان[2] هذا الإظهار غير المتحرج للأسنان، جمال الضحك الأنثوي هذا الذي ليس له سابقُ عهدٍ، والذي طفق الرسامون والمصورون يمثلونه، إلى المكانة الرفيعة التي تبوأها أطباء الأسنان الأمريكيون في باريس المعاصرة[3]. هذه البسمة الهوليوودية قبل الأوان. يتعلق الأمر براقصات **فولي بيرجير** (Folies Bergère)[4].

---

1 Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 66.

2 تكتب المؤلفة هنا ربما عن غير قصد أو سهو ينسب بدل ينسبان. (المترجم).

3 Frères Goncourt, *Journal*, t. 6, 2 octobre 1881.

4 فولي بيرجير (بالفرنسية: Folies Bergère) وهي قاعة كباريه موسيقية توجد في مدينة باريس عاصمة فرنسا بنيت في سنة 1869، وهي واحدة من أشهر القاعات في العالم التي تقدم الموسيقا والرقص. (المترجم).

لكن في عصر الفلاسفة، أخذ الذوق الاستيطيقي في التغير والتحول؛ فقد تبوأت امرأة الأنوار مكانة رفيعة الشأن في المجتمع؛ لم تعد تتشوف إلى «اللسع بلسانها»، والسخرية والتألق بحثاً عن نيل الإعجاب؛ بل ترغب في أن تثير ثائرة العواطف وتبلبل وتهيج وتشجن. على سمتها أو هيئتها أن تظهر بالتراخي والتنهدات أكثر من الوقاحة أو السفاهة. إن كان أدب السلوك يفرض عليها دائماً أن تحكم شدّ العنان «في الضحك الاختلاجي للغبطة الصاخبة»[1]، فعلى بسمتها أن تشي بما يختلج في قلبها، وأن تعبر عن قلق الروح الذي يميز الأشخاص ثاقبي النظر.

لم يعد من الممكن فكّ شفرة العلامات المورفولوجية طبقاً لشبكة التطابقات التي صاغها لوبران (Lebrun) في **محاضراته**، في نهاية القرن السابع عشر. إننا نبحث عمّا وراء الصورة؛ أي هذا التعقيد النفسي؛ حيث الأهواء والأسرار الخفية تمثل في الوعي تحت سلطة الذات. شخصية نبيلة مثل شخصية مدام نيكر، رغم ما تتحلى به من مناقب ومزايا واضحة من الحكمة والطيبة، ما كان في مقدورها أن ترضي الذوق الفرنسي؛ لأنها كانت تفتقد حسنَ التعبير عن المشاعر أو الانفعالات: «لنجمل القول في كلمة واحدة، إنها كانت لا تحسن كيف تبكي ولا كيف تبسم»[2].

---

1 Choderlos de Laclos, *Des femmes et de leur éducation*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 431.

2 Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1970, p. 190.

لمّا كان التآلف الاجتماعي (sociabilité) في القرن الثامن عشر أكثر دفئاً وطبيعيّة من القرن الذي سبقه، كان يقتضي تسامحاً ورحابة صدر وصدقاً غير متكلف. إن تطور الحياة الأسرية، وحميمية العلاقات، وتمجيد الأمومة تولد شعوراً جديداً بالراحة والامتلاء، بعيداً عن تصنع ونفاق الصالونات الثقافية والأكاديميات. أمسينا نضحك أقلَّ من ذي قبل، كلّ الملاحظين تنبهوا إلى ذلك، حتى لو أن الموسوعيين لا يلبثون يقرون بالقيمة العلاجية للضحك، الذي يتدفق بفضله الدم في الجسم بشكل أفضل، و«كل الآلة تجني فوائد ومنافع». إن الانفجار ضحكاً، هذه الدرجة الأولى من الفرح، لا يعبّر سوى عن متعة اللحظة، فيما الضمير الرخيُّ يدوم زمناً أطول. إننا نتفكر هنا في السعادة.

وكما يكرر ذلك قدر جهده «صديق النساء»، بوديي دو فيلمير (Boudier de Villemert)، إنّ الضحك الأنثوي ينطوي دائماً تقريباً على شيء ما قسريٍّ، لكن الحياة ليست مهزلة [مسرحية هزلية] تبحث فيها السيدات عن اللهو والترفيه المبتذل والعبثي والمحادثات الهزلية والتافهة: «فلحظات البهجة والفرح المتقطعة هي بمنزلة حماقات ونزوات عابرة... نحن لا ننخدع بضحكاتهنَّ الطائشة، ولا نعتبرهنَّ أكثر سعادة لذلك...»[1].

ما تزال الصالونات الباريسية ملأى بالنساء المندفعات الهوجاوات وغريبات الأطوار، اللواتي لم يسلمنَ من النقد اللاذع، إذا صدقنا هذه الكلمات فاترة الحماسة التي أدلى بها هوراس ولبول (Horace Walpole)، والتي نقلتها عنه مدام دو جونليس (de Genlis) بخصوص الضحك المسترسل لمدام دو فلوري (de Fleury): «إنها كثيرة الهزل والضحك هنا، ولكن ماذا عسانا أن نفعل بهذا في المنزل؟»[2] إن موضوع النقد هنا هو تصنع حياة

---

1 Boudier de Villemert, *L'Ami des femmes*, Hambourg, 1758, p. 105.

2 Mme de Genlis, *Souvenirs de Félicie*, *op. cit.*, p. 60.

الصالونات؛ لأنها تشوه الميل الفطري الأنثوي وما خلقت لأجله النساء: تتعلم المرأة من ذلك كيف تموّه وتتصنع المشاعر، «وكيف تفتر عن ضحكات وكيف تذرف دمعات»[1]؛ فالمرأة التعبيرية والحساسة هي نقيض المرأة المغناج المحبة للهزل والظريفة.

ومنذئذٍ، باتت ثقافة المشاعر، القائمة على ضرورتي الأصالة والرقة، تحطّ من قدر هؤلاء النساء المتحمسات، من شبيهات الذكور بسبب إغرابهنَّ في السخرية وإسرافهنَّ في المزاح؛ فالعقل يكبح جماح القلب والمرأة العاقلة ليست، في مطلق الأحوال، سوى «رجل متزن وحكيم» على حد قول روسو. وبالنسبة إلى مدام دو تورفيل (De Tourvel)، التي تضحك على السجية ومن غير تصنع، «رغم أنها أوتيت أجمل أسنان في العالم»، كم عدد النساء المغناجات و«العشيقات الصغيرات» اللائي يضحكنَ بصوت جهير، لا لشيء غير أن يجتذبن الانتباه إليهنَّ! إنهنَّ يستسلمن لنزوة الأشعار الهجائية، «متناسيات زواجر الأخلاق وخجلات بعدئذٍ مما ينلنَ من المديح والتصفيق»[2]. سجل بلزاك ملاحظة مماثلة في **أوهام ضائعة**: «عائدة من منزلها كانت الدوقة دو لونجيس كثيراً ما تتورد خجلاً مما أضحكها».

1 *L'Encyclopédie*, art. Femme (morale).

2 Boudier de Villemert, *L'Ami des femmes*, 1760, p. 109.

لكن الحب؛ حيث مكمن سعادة المرأة الحساسة، يؤدي بنا إلى أنّات الألم وعويل الحزن والكآبة: كانت العادة في مظهر الوجوه الغارقة في دموع عذبة تطهر الإحساس، فيما الضحك كان في خانة التهكم اللاذع. تسجل مدام دو جونليس، التي تكره الحساسية الزائدة، التغيرات الطارئة على بعض الأجيال: على الحب أن يظهر اليوم سوداوياً وكئيباً أو قاتماً وبئيساً أو ثائراً ومحتدماً[1]. لا تزال بورتريهات أعظم بطلات الروايات السيكولوجية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تبدو متمردة وبعيون تقدح شرراً، لكن لا يفتأ الحزن يضفي عليها سحراً وجمالاً، على غرار الفتيات اليافعات غير المكترثات والمستغرقات في التفكير [للرسام جان بابتيست] غروز (Greuze).

في أعين بطلات مدام ريكوبوني (Riccoboni) المحبطة تلتمع شعلة الذكاء، التي تجعلهنّ يرينَ الهاوية، لكن القلب دائماً ما يتفوق على الدماغ. الحساسة البيروفية لمدام دو غافينيه (de Graffigny)، في مواجهة جفاء وعدائية الناس، تقف ذاهلة من تصنع وتغنج الباريسيات اليافعات في الصالونات. ويضع غوته المتهكمة والمزاحة الهزالة لوسيان في روايته **التجاذب الاختياري** في مقابل الخجولة والرقيقة أوديل، التي ترتعد فرائصها حينما يقع طرفها على صور قردة مستخدمة ككاريكاتيرات مهينة تهدف إلى إثارة الضحك. وكم من نماذج أخرى أيضاً، من أمثال جولي، باميلا، كاليست، أزايس، ديلفين، هذه الأرواح الحساسة والمتحابة التي في عيونها «السعادة ليست أبداً من غير خلطٍ من الكآبة»[2].

1 Mme de Genlis, *Souvenirs de Félicie*, *op. cit*. p. 131.

2 Mme de Staël, *Delphine*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», lettre III, p. 101.

علينا أن نمعن النظر إلى جولي دو فولمار (Julie de Wolmar)، بطلة رواية **إيلويز الجديدة** لروسو، ابتسامة بغمازتين مرسومتين على الخدين تحفر «عشّي حب في كلا الجانبين من ثغرها»، حتى نفهم هذه الفوارق الدقيقة في الحساسية الأنثوية، التي تعكس تطلعات قرن بتمامه وكماله. حين يربي صوفي (Sophie)، الخطيبة الصغيرة لإميل، النزقة والمرحة، يقرّ روسو بأريحية بألعاب الطفولة، والقفز والنط المرح، والضحكات والرقص؛ لكن، لمّا شبت الفتاة الشابة عن الطوق كان على صوفي أن تتعلم مبادئ الاحتشام والخفر مع التحلي باندفاعة الحيوية والنشاط التي لا تلبث تمثل سرّ حسنها وألقها؛ فالسخرية والاستهزاء على نموذج النساء الباريسيات المتهتكات هما ما يؤثر سلباً في المشاعر، ويفسد الضحك: من هذا الضحك الذي تترصده المدائح والتصفيقات، كان روسو يحترس كأنه يحتاط من النصب والاحتيال[1].

لأن الضحك صنوف وألوان، مثلما أن السعادة مراتب ودرجات. فبينما يُعبر عن السعادة الرعوية لإيلويز الجديدة بدموع عذبة أو ابتسامة خجولة، كانت المبتهجة كلير تتسلّى وتمرح وتضحك من دون تردد، وبتلقائية واندفاع ومزاح، سريعة الدعابات والطرف، تكتب بمرح وترقص مثل صبي عفريت. بنتا العم، الرقيقتان والحساستان معاً، تؤلفان وجهين للأنوثة؛ إحداهما تتمتع بعقل نافذ، والأخرى أكثر نشاطاً وحيوية؛ لكن ما يختلف بينهما، قبل أيّ شيء آخر، هو حالتهما العائلية؛ فإحداهما كانت متزوجة في حين أن الأخرى، الأرملة، لم تعد كذلك.

1 *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, «Folio», t. II, p. 22:
«أن هذه المرأة السويسرية الرائعة سعيدة ببهجتها حين تكون فرحة، وبلا ذكاء، وبلا سذاجة، وبلا براعة ولا حذاقة... إنها لا تدري أن المرء لا يملك المزاح المرح لنفسه ولكن من أجل الآخرين، وأنه لا يضحك من أجل الضحك وإنما ليصفق له وينال الإعجاب والمديح.» مع ذلك، فروسو لا يحتقر الظرف وروح الدعابة: كان يتملك الملكة غريبة الأطوار في حكاية الكاكواك ضحكة غامرة تدفعها فجأة إلى المخاض وهي تثير «الضحك غير المعتدل» لوصيفاتها.

لا يتوافق الضحك، حسب روسو، مع الزواج الذي يكمن سره في الاتزان والرزانة: «تصور، أنت الذي يعرفني، ماذا يعني لي ارتباط لم أضحك فيه مدة سبعة أعوام سبع مرات زهيدة على راحتي». تصرخ كلير وهي تتذكر اقترانها القصير الأمد في رسالة إلى جولي[1]. إن ولوج الضحك عالم الحب لا يمكن أن يكون إلا فجاً وناشزاً؛ إنه يبدد الأحلام أو يشين الإشفاق والرأفة، أو إنه ينفجر على حساب البراءة. وإذا أنقذ الضحك كلير من كثير من الأهوال، فمن البيّن أنّها تعيش مصيرها كامرأة أقلّ مراساً من جولي؛ كلير سوف تقنع بحالتها، بوصفها أرملة رخية البال ومبتهجة، على حالة الزواج، بينما جولي ستلقى حتفها بسبب ذلك.

لقد أثّرت جولي عميق الأثر في بطلات الرواية في القرن الجديد؛ فالخيال الروائي الفرنسي يقترح نموذجاً وحيداً للمرأة الحقيقية، التي خُلقت من أجل سعادة الرجل وراحة البيت، الهادئة واللطيفة والودود المبتسمة. وتنتمي الروائيات إلى هذا القانون، ويحدّدن لبطلاتهنّ بدقة جرعات البراءة والمشاعر والابتسامة التي ينبغي أن يتحلين بها.

ثلاثون سنة بعد رواية **إيلويز الجديدة**، وبإلهام من روسو، سوف تدين صوفي كوتان (Sophie Cottin) الضحك الماكر، بجعل فريديريك، العاشق الهائم بحب البطلة العفريتة الشقية لرواية **كلير دالب** يقول: «أنتِ أرقى من أن تكوني ساخرة، يا كلير. لكنّ ضحكاتك غير المتوقعة التي تناقض طبعك المعتاد تجعلك تبدين كذلك. [...] فابتسامة رقيقة مرهفة، كدت أقول ماكرة، التي تكاد شفتاك تفتر عنها، في أحيان كثيرة، تريبني من نبل قلبك» (1791). كانت هذه الرواية قرةُ عينِ مدام بوفاري.

1 *Ibid.*, p. 18.

لا يجب الابتسامة أو الضحكة الخفية أن تأتي من الخارج؛ بل أن تستجيب لبهجة باطنية، وإلا فهي إساءة وإهانة في حق الحساسية. مدام دو سوزا (de Souza)، الروائية الناجحة في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، تجعلها هي الأخرى بيّنةً على طيبة قلب بطلاتها؛ فبطل رواية **شارل وماري**، شارل يتعرّف على بنات اللورد سيمور الثلاث، ومن بينهنَّ كان يتحتم عليه أن يختار زوجته المستقبلية. يستبعد الكبرى أودوكسي؛ لأنها لا تنزع عنها إهاب الجد، كما لأنها أنها واسعة المعرفة والاطلاع.

لكن سرعان ما تخلب لبّه الفتاة الثانية، سارة، وقد كانت فتاة شابة مفعمة بالحيوية، لاذعة اللسان، خفيفة الظل وطائشة، كثيرة الحركة، وروحها المرحة وضحكها الصاخب يدمدمان في كل لحظة وحين، حتى في المواقف السيئة من قبيل السقوط من على صهوة حصان. لكن سرعان ما يمل شارل من بهجةٍ عَدَّها بعدئذٍ «صاخبة وطائشة»، وانتهى به المطاف إلى الوقوع في حبّ الابنة الأخيرة، ماري، الوديعة والخجولة والحساسة، التي توحي ضحكتها الملائكية والصامتة بكلّ صفات الحسن والطيبة المستقبلية[1].

لقد أسدلت البسمة على طبع البطلة هالة «روحانية»، فيما الضحك الخبيث يستدعي الدوافع الغريزية المنحطة، أو يذكر بكذبات العقل. البراءة، والرقة، والزهد، والطيبة والصلاح، هذه السمات الأنثوية لـ «التأثرية العاطفية» (sentimanie) (سينانكور) تخترق الخيال، والنساء اللائي لم يقرأنَ روسو يستنشقنَها بموضة الزمن الراهن.

---

1 Mme de Souza, *Charles et Marie*, in *Œuvres*, Paris, Garnier, 1865, p. 188 - 189.

ثورة الفتيات المغيرات النموذجيات

مثل هذه الأفكار النمطية تخللت الثورات، وبإنعاشها بنجاحات البورجوازية، أخذت تترسخ وتتقوى، فيما النساء «كما يجب أن يكن»، وفقاً للعبارة الساخرة لبلزاك، ما يبرحنَ حبيسات بيوتهنَّ. وتتمثل مهمة الزوجات في إبهاج الرجل، الذي أنهكته مشاقُّ العمل، وأن يعلّمنَ بناتهنَّ آداب الحشمة الرقيقة، التي ستجعلهنَّ، في ما بعد، ربّات بيوتٍ طلقات الأسارير، وأمهات رؤوماتٍ. وتزداد وطأة الضغط على النساء، مرة أخرى، في القرن التاسع عشر، على الرغم من بعض بشائر انعتاق المرأة وتحررها.

ثمة شكل من الأدب الاجتماعي ينظم العلاقات الزوجية بينما تتدخل المشاعر حتى في أعراف الكياسة، مثل قاعدة أخلاقية: الامّحاء الجسدي عنوان نقاوة القلب، ويبشر بمزايا الروح. متوردات الخدود، شاحبات المحيا، حساسات، ساذجات، هذا مؤكد، أو ربما كنَّ مرحات طروبات، لكن ساخرات ومضحكات فكلا، وخاصة ألا يكن ثرثارات مثل هؤلاء المتشبهات بالفتيان اللائي يُلقينَ النكات والمزح، ويتلاعبنَ بالألفاظ. في سنة 1832، أوصى دليل فن العيش لمدام سيلنار (Celnart)، عن أدب الحديث، بوضع معين للسان، وانفتاح ضيق للثغر. كانت البارونة ستاف (Staffe) تخشى على هؤلاء الفتيات الصغيرات أو الشابات المجبولات على الضحك، اللاتي يهزلنَ ويغنينَ أشياء تبعث على الضحك: «حين غنَّت شيئاً مضحكاً أو مبهجاً، فحسبها الرجال فتى مسلياً، وجعلوا يتحدثون إليها بقدر أقل من التحفظ والتكلف، ويعدُّونها مثل رفيق من الرفاق»[1].

---

1 Baronne Staffe, *Usages du monde*, 1899, p. 269.

في زاوية من **صحيفة الأوانس** (1882)، يتراجع شاب يخطب فتاة صغيرة للزواج عن طلب يدها؛ لأنّ لسانها يزلُّ بالمزاح؛ ما يعني أنها فتاة تفتقد إلى الجد: «كانت مدموازيل بول ضحاكة تضحك في كلّ الأوقات. لكن هذا الابتهاج الغامر خلوٌ من الشاعرية»[1]. أما في موازين الكونتيسة دو جونسي (de Gencé)، في العام 1909، فليس على الآنسة أن تضحك بلا سبب؛ لا ينبغي لابتسامتها أن تكون مسموعة أو متصنعة، بل أن تكون موزونة ومعتدلة ومحتشمة. ويقابل هذا الارتياب من الفم وتعبيرات الوجه الدور الذي يُسند إلى الصوت: لا يهم جمال المرأة أو قبحها إن كان صوتها هادئاً وشجياً خفيف الوقع على الأذن.

المسيرة التي تقطعها طفلة صغيرة إلى مقام المرأة مليئة بالأشواك والأشراك؛ فبوصفهنَّ تجسيداً لدروس فنّ العيش، كانت فتيات الكونتيسة دو سيغور (de Ségur) الصغيرات النموذجيات بالأحرى متحفظات، فهنَّ يفضلنَ أن يشغلن أنفسهنَّ بالأمور الهادئة على الألعاب العنيفة الصاخبة، وألعابهنَّ إمّا أن تتوقف وإما أن تؤجل ليساعدنَ في أعباء المنزل، وينلنَ شديد التقريع في حال تجرّأن على التلفظ «بلاذع الكلام»، وعلى الطفر مرحاً، وعلى الضحك البذيء المنافي لأصول الأدب – كانت مدام دو سيغور، على حدّ قول إميل فاغيه (Émile Faguet)، تتمتع من جانبها بهذا الإحساس «النادر جداً بالهزل والكوميديا»[2]. فمن خلال تحقيقات تتعلق بالمفردات المعيارية، التي كانت تتبناها البرجوازية الصغيرة للجمهوريتين الثالثة والرابعة، تبيّن آن ماري سون (Anne-Marie Sohn) أنّ المزايا الأولى، التي تتحلى بها طفلة لطيفة، على غرار البطلات اللاتي يظهرن على أغلفة أسبوعية **لا سومين دو سوزيت** (La Semaine de Suzette)، تُعلي من قيمة الجدية

---

1 Cité par Colette Cosnier, *Le Silence des filles*, Paris, Fayard, 2000, p. 201.

2 *Ibid.*, p. 208.

والطيبة والصلاح؛ إنهنَّ يظهرنَ «لينات العريكة، خدومات، جاهلات بأمور الجنس، فلا هنَّ «صفيقاتٌ وقحاتٌ»، ولا هنَّ «متشبهاتٌ بالفتيان»، ولا هنَّ ممعناتٌ في «الدهاء والشقاوة»»[1].

يذعن المربون للضحكات المتواصلة المسترسلة، التي هي جزء من مشاكل المراهقة، لكنّهم يحاربون قدر مستطاعهم التهريجَ ولوي قسمات الوجه لإضحاك الآخرين، التي لا تليق بصورة الفتاة الشابة حسنة التربية ودمث الأخلاق. تقدم لنا المذكرات اليومية للأوانس[2]، لحسن الحظ، نوبات الابتهاج الصاخب والحيوية، التي تُبتلى بها هؤلاء المراهقات المكبلات بقواعد اللياقة والأدب، اللائي يطرن طرباً ومرحاً بمجرد ما توليهنَّ أمهاتهنَّ بظهورهنَّ. أحياناً، كان يُخيل إلى لوسيل لو فيريي (Lucile Le Verier) أنها نهبٌ لنوبة جنونٍ: «وأنا أنضو عني ملابسي، ولأنني كنت لا أرتدي سوى سروالي الداخلي، طفقت أنطُّ وأقفز، وأمرح بشكل جنوني، وأصرخ بأعلى صوتي [...]. لقد استغربت في الضحك». وتتذكر كارولين برام (Caroline Brame) ضحكاتها المسترسلة، التي لا سبيل إلى كتمها، في الكنيسة مع صديقاتها: «طالما نضحك، فليذهب الباقي إلى الجحيم»[3]. وترى الخجولة والغيداء آنا دو نويل (Anna de Noailles) منابع الضحك تنبجس من «بيدائها الكئيبة»[4].

وتتذكر كوليت الحركات البهلوانية لـ «بوتيت» («Petite») في فترة الاستراحة، وهي ترفث في الكلام وتتلفظ بكلمات نابية، وتخرج لسانها، وتُحْوِل عينيها، وتجرب أبشع تكشيرات الوجه بين ظهراني رفيقاتها في

---

1 Anne-Marie Sohn, *Chrysalides*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.

2 Voir Colette Cosnier, *Le Silence des filles*, *op. cit.*, p. 205.

3 *Le Journal intime de Caroline Brame*, éd. Michelle Perrot, Georges Ribeill, Paris, Montalba, 1985, 13 mars 1865. Voir Michelle Perrot, *Les Femmes ou les Silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. 61.

4 Anna de Noailles, *Le Livre de ma vie*, Paris, Mercure de France, 1976, p. 109.

اللعب[1]. وحتى بين تضاعيف النصوص القاتمة لمارغريت دوراس؛ حيث عركت الحياة النساء وجندلتهنَّ صروف الدهر، فالضحكات المشتركة وهرج ومرج تلميذات المدارس ولغطهنَّ تبهج تاتيانا كارل ولولا ف. شتاين، اللتين تستعيدان ذكريات فترة المراهقة. متواطئتان هاتان الفتاتان الشابتان المهذبتان تهسهسان معاً، تتظاهران بقول سخائف، وتشتبكان بالأحضان، وتتداعبان.

من الطبيعي أن يكون الجنس الآخر شاهداً على الكثير من أسرارهنَّ ومزحاتهنَّ. وتحكي ثيد مونييه (Thyde Monnier) أنها تعاهدت مع بعض من صديقاتها على معرفة كيف تبدو عورة الرجل، وعلى إخبار الأخريات بذلك: «إنه يشبه كمّاً منتفخاً... رسمت له رسماً، بل ثلاثة رسوم، وكلّ رسم منها يحمل كمّاً أخفي داخل صدريته، ومن حين إلى حين كانت تنفجر ضاحكة رغماً عنها»[2]. بما أن براءة الإوز البيضاء الصغيرات[3]، قد أرسيت مبدأً تربوياً، فإن الآباء لا يتحدثون أبداً عن هذه الأشياء، ما يدفع الفتيات الصغيرات إلى إخفاء قلقهنَّ وجزعهنَّ، وإلى اختراع معجم ساخر، مثل الجزر، السيجار الكبير، زجاج المصباح للدلالة على مكمن السر الذكوري[4]. ولحسن الحظ، كان الإخوة الكبار برفقتهنَّ، يحدثونهنَّ «بطريف الكلام وظريف العبارة». ترغب الأمهات في بنات لطيفات، وهادئات، معالم جسدهنَّ مخفية في فستان أبيض منشّى، تتحيّنَّ ساعة أوّل حفلة راقصة، وأول فارس أحلام، لكنهنَّ لا زلنَ يحلمنَ بأن ينصرفنَ إلى ألعاب المزلق أو المهواة المتهورة، وإلى المغامرات والأهواء المتقدة، والشعر الأشعث المنفوش والركب المكدومة والمرضوضة؛ إنهنَّ يعشقن كذلك الكوميديا لينسلخنَ من ثيابهنَّ، ويعكسنَ الأدوار.

---

1 Colette, *La Maison de Claudine*, in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1986, p. 978.

2 Thyde Monnier, *Moi*, cité par Simone de Beauvoir, in *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1976, t. II, p. 81.

3 هي الفتاة الصغيرة الساذجة والبريئة. (المترجم).

4 A.-M. Sohn, *Chrysalides*, *op. cit.*, p. 372.

كل بيداغوجيا [أساليب وطرائق التربية] القرن التاسع عشر قائمة على توجيه اندفاعات المراهقات، وعلى إلجام خيالهنَّ، وعلى محو تكشيراتهنَّ، لكن الشخصيات الأكثر شغفاً وولعاً والأكثر تمرداً تتعلم كيف تتحكم في مصيرها بفضل العلم والتفكير، والضحك يمكن أن يكون أيضاً جزءاً من إرادة الاحتجاج لديهنَّ؛ فالشابة كاثرين بوزي (Catherine Pozzi)، الشرسة وعالية الهمة وقوية الإرادة، تحلل أفكارها في صمت مذكراتها الشخصية، وتنتحل ألف دور ودور لتغري محيطها.

على الرغم من أنها ترى «الحياة بئيسة»، تسعى في كلّ الليالي إلى التهريج بالابتسام أمام المرآة، وتكب دائماً على إضحاك الآخرين، كيما تسيطر على قلقها وضيقها النفسي، وتؤمن سلطتها في آن: «ينبغي تسلية الأصدقاء، وأنا أسليهم، بئساً! لقد لاحظت أنّ الناس، الذين يجترحون السخائف والتفاهات، يُرعى إليهم السمع، ويُنصت إليهم أكثر من أولي الحكمة. فقلت ترهات وأباطيل! متى كان الكلام بذيئاً ضحكنا»[1]!!

وقد واتت ماري باشكيرستيف (Marie Bashkirtseff)، الفنانة الشابة، الجميلة والموهوبة، الشجاعة لترسم في 1883 **دراسات الضحك**، بوساطة خمسة أو ستة رؤوس نسائية يضحكنَ جميعاً؛ لأنه، كما تكتب في مذكراتها ليوم 11 كانون الأول/ديسمبر، «قد يوحي هذا بشيء مضحك». وقد اعتُرف بموهبتها بالفعل، رغم أنها كانت في ربيع عمرها، لكن ما لبثت الانتقادات أن تهاجمها: «أما كان في وسعها أن ترسم ضحكة على محيا وجوه

1 Catherine Pozzi, *Journal de jeunesse*, Ramsay, 1987, p. 281.

أجمل من هذه الوجوه؟». يقول البعض. «أُهدر كل هذا الفن على دميمات خلقة كهؤلاء». يقول البعض الآخر متحسراً. إن الضحك يبشّع الملامح، وادعاء التجرؤ على الفكر الجاهز يبقى امتيازاً خُصّ به الرجل.

ستغير حروب القرن العشرين بصورة جذرية وضع النساء المطالبات بحقهنَّ في المساواة. لم تعد الرزانة والحشمة من بين القيم الأولى لمجتمع أساسُه الصورة. وبعد السنوات القاتمة ومع إثراء ورفاه المجتمعات البرجوازية، غدا واجب السعادة والإغواء والصحة يفرض سلطانه على النساء. باتت ابتسامة المرأة الفاضلة طاهرة الذيل تشبه، في كلّ تقسيمة من تقاسيمها، ابتسامة النجمة المشهورة، أو مقدمة البرامج التلفزيونية، التي تحشد سحرها لكسب ولاء مشاهديها.

«طقسنة الأنوثة» تعبير يوحي بتطلعات سخية تهفو إلى اللذة، الثغر الباسم، المفتوح على مداه والمرسوم، ينقش على الوجه بصمة النجاح، وينقشه أفضل مما أصبح في إمكان فنّ طب الأسنان والجراحة التجميلية أن يصنعا من فكوك مثالية؛ فإبداء الأسنان الصغيرة المرتبة بانتظام والناصعة البياض بين شفتين حمراوين منتفختين قليلاً بشكل اصطناعي يعبّر عن سلامة الصحة والرضا عن الذات والتوق إلى استمراء مباهج الحياة.

بما هو مبتذل، وتافه، ومهيج، ومغوٍ، ومفتوح على كلّ الرغائب والشهوات والاستخدامات، إنّ الضحك غضّ الطرف عن قيمته في التلقي، كما قوته على الاحتجاج. وقد صور فيليب روث، بطريقة كاريكاتيرية بديعة، هذا الضحك المِمْراح، هذه الأنشودة بأسنان الأيروسية الإعلانية، التي لا تعبّر عن شيء آخر سوى صحة الأسنان الممتازة، ولا سيما ضحك الممرضة:

كان عمرها ينوف على الخامسة والثلاثين، وبدت بسمتٍ سليم يهيج هائج الشهوة، وهيئة تليق بأنثى النوع بأسره، إلى درجة لم يتيسر لها أن تطوق جِيدها الوردي بميدالية الجائزة الأولى للمجلس الزراعي – من الناحية

البيولوجية، كانت جميلة الخلقة، وحسنة القوام. كان شعرها الأشقر الأبيض مسدلاً بإهمال على رقبتها على هيئة عقيصة شعثاء قليلاً، وكان لها ثغر وسيع يكشف عن داخله على طريقة جرو يلهث من البهجة، حتى حينما لا تنبس ببنت كلمة، كانت كما لو أنها تبتلع بفمها ما يقال لها، كما لو أن الكلمات التي تأتيها من الآخر لا يتلقاها دماغها وإنما يعالجها -بمجرد ما يجتاز الثنايا الصغيرة المنتظمة، الناصعة بياضاً، واللثتين الورديتين المثاليتين- هذا الكائن المشرق غير الآبه بأي شيء. يراودنا انطباع بأن انتباهها وحيويتها ومرحها وملكاتها على التركيز تأتي من منطقة بين فكيها[1].

لقد ذلل ضحك النساء الصعاب، وجعل من دخوله الظافر إلى مجتمعاتنا المعاصرة حامل لواء السعادة. ورغم ذلك، لم تخسر البسمة بشفاه مزمومة معركتها، ولا تزال تتبوّأ موقعها بين أرقى القيم التجارية، الابتسامة «الجذابة والفاتنة» (glamour)، أو على طريقة الجوكندا، التي تبشر بمتع وملذات غامضة، والتي يبدو أنها لن تشيخ أبداً.

1 Philip Roth, *Opération Sylock*, Paris, Gallimard, «Folio», 1993, p. 137.

لا يمكن التحكم في الضحك مثلما لا يمكننا التحكم في الرغبة الجنسية؛ لأن المهماز الذي يثيره هو الخيال أو الدغدغة؛ فمن جانب الاجتماعي، كما من جانب الفكر، هو لا يذعن إلى قرارات القلب؛ إنه يجري وراء المتعة بجميع الطرق والوسائل، ويفرض قانونه الأعمى على الرجال والنساء سواء بسواء، مستبداً بجبروت وساخراً مثل الإله الشاب إيروس. يروي كازانوفا في **مذكراته** أنه مكث في بارما خمسة عشر يوماً فوق ما قرر لا لسبب سوى أن الضحك المهيج للشهوات لامرأة غريبة في الشارع تناهى إلى سمعه، فوقع في حبها. ومن لا يتذكر الصوت المثير لضحك ألبرتين، ضحك ينفذ إلى أغوار الأعماق، ويأسر الألباب، ويطيش العقول، ضحك «متهتك مثل نجوى حبيبين أو بعض الصيحات»[1]؟

يجعلنا بروست نشتم، بل نتلمس تناسق ضحك المرأة هذا الذي يعني بالنسبة إليه «البشرات الوردية، والجدران المعطرة، التي يبدو أنه كان يحكّ ظهره عليها»[2]... هكذا كانت ألبيرتين تضحك حين تتذوق بتلذذ شراباً. في عين الراوي، يكشف هذا الضحك عن عالم من العواطف الرقيقة، واللذات الخيالية والسرية، ولكن أيضاً عن العذاب الأخلاقي؛ لأنه يمكن أن يتوجه إلى آخرين غيره، ولأنه عابر وسريع الزوال.

1 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade». 1987, p. 919.

2 *Sodome et Gomorrhe*, in *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 795 et p. 796.

وبابتذال وركاكة، لا يرى فيه الطبيب كوتار (Cottard) إلا انعكاسه الجنسي المبتذل: ترقص أليبرتين مع أندريا، تتلامس نهودهنَّ، فتضحكان، ويختتم كوتار قائلاً «إنهما بلا ريب في ذروة المتعة». إن الفم الذي يبسم هو عضو إغواء وضحك، علامة تنذر بعدوى المتعة. حينما كان فم وابتسامة أمه «يرتفعان» لتقبيل الصغير مارسيل، كانت شفاه أليبرتين ولسانها الأحمر برائحة نبات الغرنوقي، تثير في نفسه شهوة لثمها. وبالفعل، الضحك يعني القبول والموافقة.

على الرغم من مرور قرون من تهذيب وقمع السلوك، إن الضحك لا يفتأ يطلق العنان للجسد، ويصفق للمزاح والدعابات الفاحشة بالاستخفاف من الرقابة؛ بما هو حركة «للشهوة الحسية»، فهو ينفجر من كل ما نراه غير لائق، وغير محتشم، ومن الكشف عن «سوءة المرء». تظهر رغبة المرأة في ضحكها بشكل علني كما في اجتذاب عاطفي: تشنجاته، ونبرة صوتها المرتجفة، وصداه المخملي تهيج الأعصاب. تسلم الضاحكة قيادها إليه من دون مقاومة، غير محصّنة من الانفعالات التي «ألهمتها فينوس نفسها بها»، والضحك المعدي يمنح ميزته الصوتية إلى اللذة وإلى الرغبة في الاتحاد. الجنس، والحب، والضحك، كان أريستوفانس من أوائل من شدوا سدى هذه الكلمات الثلاث[1].

قضيب منتعظ، حناجر مفتوحة، نساء مهرجات وفاحشات، رجال أقرب إلى البهيمية: يشربون، ويضحكون، ويتبادلون القبل من غير أن يندى لهم جبين؛ يملك الضحك كلّ جرأة الانتشاء، ويحيل النساء اللائي يتصنعنَ الاحتشام والتعفف إلى كآبتهنَّ. ترغب العروس الجديدة في مسرحية **أهل أخارناي** **(les Acharniens)** في «إبقاء عضو زوجها في بيتها»؛ وفي مسرحيتي

1 Suzanne Saïd. «Sexe, amour et rire dans la comédie grecque», in *Le Rire des Anciens*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1998, p. 67 - 89.

ليزيستراتا (Lysistrata)[1] **وبرلمان النساء**[2]، كانت النساء اللائي يمسكنَ زمام السلطة يعاملنَ الرجال كأعدال، ويغوينَهم بقصد بسط سلطانهنَّ عليهم، أمّا أكبرهنَّ سناً، ممن لا يزلنَ شديدات العود وقويات الهمة، فهنَّ من أوليات من يستغللن الرجال ويدافعن عن فريستهنَّ بالناب والأظفار، في شكل من المنطق الهزلي، الذي يمزج حقيقة الاستيهام والتخييل باللاواقعية القصوى للمواقف – كان الرجال من يلعب شخصيات النساء في المسارح. يصلح الضحك الحر، المنتصر، غير المكبوح، المطهر، ذات البين ويصالح بين الضاحكين وغرائزهم، وبين الضاحكين أنفسهم، وبين الممثلين والمتفرجين.

1 ومعناها: المرأة التي فككت أركان الجيش. (المترجم).

2 حرفياً: نساء المجلس. (المترجم).

كيخليزموس

للدلالة على هذا الضحك الصاخب والحسي، نحت الإغريق كلمة خاصة تختلف عن ضحك وبسمة الابتهاج (**meidiâng gelân**)، استعادها إكليمندس السكندري في الكتاب الثاني من (**المربي: كيخليزموس**)، ضحك المومسات الذي يرخي الجسد ويحرره، ويظهر الأسنان على مصراعيها، ويغير قسمات الوجه إلى درجة تشويه معالمه، فيضفي عليه مظهراً ساخراً باعثاً على الضحك – الضحك الذكوري، **كانخازموس** (kanchasmos)، هو ضحك القوادين الشائن. على امتداد ألفي عام من الثقافة، ظلت الأخلاق كما آداب اللياقة تحظر هذا الضحك المتهتك وتمنعه على النساء؛ لأن الخارج مرآة للباطن؛ إذ إن الضحك يعني الموافقة على الإمتاع. لقد شطر التقليد الأبوقراطي جسد المرأة إلى طرف أعلى وطرف أسفل متماثلين؛ ويوافق فم الكلام والأكل [في الأعلى] فم الرحم في الأسفل، ويجب على كليهما معاً أن يُطرق ويلتزم الصمت. فالمرأة الشريفة المؤدبة لا تنبس بكلمة؛ فقد صور فيدياس (Phidias) أفروديت وهي تضع قدميها على صَدفة سلحفاة، وهو حيوان أخرس لا يتكلم، لكنه صار آلة موسيقية في أيدي بني الإنسان. يظل هذان الفمان، الفم الخفي والفم المرئي، مطبقين ولا يفتحان إلا للزوج في حميمية الزواج، كي يأكل ويلثم ويمارس الحب وينجب.

ومن أجل أن يضحك أيضاً؛ لأن المرأة، بحسب بلوتارخوس، هي مرآة لزوجها –فهي لا تملك أي **باثوس** (*pathos*)[1] خاص بها– وعليها أن ترضى بطيب خاطر بالترفيه ونوبات الفرح والمرح برفقته إن كان الوقت والمزاج

---

1 كلمة يونانية تعني: الألم، الانفعال، الكلام المنمق، التهييج. (المترجم).

مبتهجاً (**أحكام زوجية**، A-B 142): إن الضحك يندرج ضمن كل ما يشكل انسجام الزوجين، لكن المرأة التي تقعد مع رجال آخرين على المائدة نفسها، والمرأة التي تتكلم وتضحك وتحتفل وتقصف مع الأغراب، لا ينقصها إلا أن تشاركهم السرير نفسه، مثل امرأة مومس يأتيها الجميع، فاسدة الروح.

وجعل أرسطو، نقلاً عن سوفوكليس، من ذلك قانوناً: الصمت زينة المرأة»[1]. وهكذا غدت الزوجة الصالحة مكرهة على إقامة توازن دقيق بين تشدّد فظ والإغواء الماجن للمومس. محرومة من الكلام المسموع والواضح والعقلاني، هي تضع أصابعها في آذانها وتنأى بنفسها بعيداً لكيلا تسمع كلام المأدبات الفاحش. وتتعلم كتم ضحكها بوصفها امرأة؛ لأنه يفضح جنسانيتها ورغبتها.

1 *Politique*, I, 1260.

منذ هوميروس كانت أفروديت، أم آيروس، **صديقة البسمة** (*philomeidès*). تهيّئ البسمة للضحك في سلم من المتعة يبدأ من الحركة البسيطة للشفتين، وينتهي باهتزازات واختلاجات نوبة الضحك. إنه ينير وجه الإلهة ويكشف عن أسنانها البيضاء المتألقة، «الأسنان الضاحكة»، التي رأى النحوي بولوكس (Pollux)، في القرن الثاني للميلاد، أنها ليست شيئاً آخر عدا الأسنان الوسطى؛ أي القواطع الأربعة البيضاء واللامعة التي وُجدت من أجل التذوق أو القضم أو العض[1]. وقد أبدع شعراء اليونان القديمة عدداً كبيراً من الاستعارات ليعينوا هذه الحالة المنتشية لكن العابرة من الغبطة: يقارن الضحك بموجات البحر الصغيرة، التي توسع في هدوء من مداها، أو كذلك بالالتماعات البيضاء والأشعة المضيئة، التي تبث سناها في الهواء.

بتحالفه مع الاسترخاء والفرح الهادئ، هذا الضحك لا يرتبط عند هوميروس بتحقيق منفعة مادية؛ إنه قرين النساء بشكل خاص؛ لأنه يتيح وصف الجمال الفاتن لبعض الإلهات، ولأنه يزيد من حسنهنّ وفتنتهنّ، وذوقهنّ وقدرتهنّ على الإغواء. ومن أجل توصيفه، يتلاعب هيزيودوس بتأثيل خاطئ للتقارب بين صوتي **ميديما** (meidéma) **وميديا** (médea)؛ أي بين الابتسامة والخصى[2]. ضحك لا يخلو، رغم ذلك، من الخطر؛ لأن هوميروس يقرنه أيضاً بغش وأهواء وتدليس آيروس الأعمى. الضحك المخادع، والمجنسن

---

1 Antonio Lopez Eire, «À propos des mots pour exprimer l'idée de rire en grec ancien», *in* Marie-Laurence Desclos (dir.), *Le Rire des Grecs*, Paris, Jérôme Million, 2000, p. 32 ; *Iliade*, III, 424 ; IV, 10 ; V, 375 ; *Théogonie*, v. 200 - 206.

2 A. Lopez Eire, «À propos des mots pour exprimer…», art. cité.

[المتعلق بالجنس]، يؤجج القلوب، ومن العسير تمييزه، لأنه يكون حيناً ساخراً وماكراً، وطوراً رقيقاً وودوداً؛ وهو يعبر دائماً عن الانفعال، ويختلط أحياناً بالدموع. إن آيروس لاعب مثل طفل جزع متبرم وخلو من العقل.

آيروس وأفروديت، كوبيدون وفينوس، الحب والجمال: ينسج الضحك بينهما آصرة نوعية أملاً في تحقيق المتعة. في القصيدة الغنائية **يونيك (Yonec)** لماري دو فرانس (Marie de France)، العبارة «unt... ris et jüe» تعني أنهم ضحكوا ولعبوا، و، بصريح العبارة، أنهم مارسوا الحب. وقد صورت **رواية الوردة** فينوس «التي لا تتوقف عن الضحك، ولا يمكن أن تلبث هادئة؛ لأنها كانت في منتهى الغبطة والفرح» (الأبيات 19488 - 19490).

«الضحك واللعب والغزل والتقبيل» تؤلف جميعاً ملذات ومتع [فرانسوا] فيون (Villon)، الذي يرى أن اللعبي والشهواني يمثلان واقعاً واحداً لا يتعدد. ودائماً، إن ضحك الحب هو هذا الذي يحتفي به تقليد الأدب والكياسة في **رواية تريستان**، حين يعتري إيزولت، التي نسيت مأساوية الموقف، «إحساس عارم بالابتهاج، فتضحك وتلهو وتستمتع»، وهي تعبر النهر منفرجة الساقين على ظهر حبيبها، الذي كان يرتدي لباس المجذوم[1].

أمسى الضحك تعبيراً استعارياً يعبر عن الحب. ويعطي بونافنتور دي بيريي (Bonaventure des Périers) معنى مكافئاً للكلمتين، «الضحك والاستمتاع بالزوجة»، صورة مبهجة وعربون توافقهما. يمر الحب بالضحك كما الدم من خلال القلب. أما بخصوص «متجهمي» رابليه الذين لا يضحكون، أعداء الضحك، فهم يُعدون من مبغضي البشر وآكلي لحومهم، والحب لا يعرف سبيلاً إلى قلوبهم.

---

1 Béroul, *Le Roman de Tristan, Tristan et Iseult, les poèmes français*, Paris, Livre de poche, 1989, p. 197.

لقد خصص عصر النهضة مكانة مهمة للضحك العاشق، لكنها تبقى، رغم ذلك، مكانة ملتبسة؛ لأن الضحك في آن الضحك النزوي والخصب للملهمات، والضحك الفاتن والمنتشي للحوريات، وأيضاً الضحك الهزلي والمهرج للجنون، والضحك الجامح للمومسات. ولد «الضحك العاشق الجميل» في جزيرة ألكين السحرية؛ إنه أقرب إلى السحر أو المصفاة تماماً مثل الموسيقا والغناء.

تجمع المملكة الساحرة، التي وصفها [لودفيكو] أريوستو في **أورلاندو الهائج**[1]، المباهج التي يحلم بها سائر الرجال، مملكة ملذات حيث الضحك المغوي لألكين ينسي أيّ واقع آخر خلا واقع الحب: «فمن هذا الفم يخرج معسول الكلمات، التي لشدّ إسرافها في الإطراء تلين القلوب الأقسى من الحجارة، وأكثرها جموحاً؛ فهنا تتشكل هذه الضحكة الساحرة، التي تفتح أبواب الفردوس ساعة شاءت على الأرض»[2]. ناهيك عن حركة تقاطيع الوجه والجسد، إن ضحك ألكين يترافق بكلمات رقيقة تجزل في المديح، ويأتي هذا الضحك من أقاصي الأقاصي: وتثير «أنشودة المحبوبة» لصافو، التي شرحها كاتول (Catulle)، الضحكة الرقيقة المثيرة، الأبلغ من أيّ كلمات، التي توقظ لهيب الرغبة في المحب[3].

فهذا الضحك بملء الشدقين، الذي يفوح منه طعم المباهج الحسية، هو ما يلقنه أوفيدوس للفتيات الشابات، في الكتاب الثالث من **فن الحب**: «بسحر خفي تجتذبنا بعض الضحكات» (البيت 280). بهجة القلب، ومعسول الكلام، والضحك العاشق للفتيات مدغدغات العواطف، يمرّ عبر

---

1 العنوان الأصلي Orlando furioso ملحمة رومانسية للشاعر الإيطالي أريوستو ظهرت ما بين 1516 و1532. (المترجم).

2 *Roland furieux*, VII, 13.

3 D. Ménager, *La Renaissance et le Rire*, *op. cit.*, p. 197.

الشفتين اللتين تنفتحان جزئياً كي تمنحا القبلة، التي يحتفي [كليمون] مارو (Marot) بإغرائها البهيج في **ضحك مدام دالبير**:

إنها تملك حلقاً من مرمر،

هذا الكلام الرقيق، هذه البشرة الوضاءة، هذه العيون الساحرة:

لكن هذه الضحكة الصغيرة المرحة

ولمتعتي، هذا أفضل ما يناسبها

كانت تستطيع أن تضحك في النُهُج والطرقات وفي كل مكان،

فحيث حلت، حلت المتعة؛

إن أقبل الملل ليحزنني،

وما دام الموت قاتلي،

فلا سبيل إلى بعثي،

إلا هذه الضحكة التي فيها حتفي.

الصورة المقلدة لبترارخوس (البيتراركية) للسيدة الجميلة، هذا الوثن الهامد، الذي يتعذر الوصول إليه، يمسي فجأة متحركاً بالضحك الحلقي الصاخب، وله نظيره في الطوبوغرافيا الأيروسية لبعض شعارات النبلاء التي تجزئ مفاتن الجسد الأنثوي. لقد قرن فيها الضحك بالتقبيل: «الفم الباسم، الفم السار البهيج / الذي يقبل قبل أن يلمس». يغالي شعر الحب في تقريظ الوجه، لكن الجزء العلوي بمنزلة متراس للجزء السفلي من غير أن يجعل الحصن حصيناً، والمرأة التي ضحكت هي بالفعل امرأة ما برحت حذرة.

إن حورية [جواكيم] دو بيليه (Du Bellay) تظهر فجأة «وهي تضحك»: يتناهى إلى مسامع الشاعر «ضحك» السيدة الذي سيفتح له أبواب الفردوس، و«يُغشى» عليه في «مغارة» ثغرها[1]. أكثر فجاجة وفظاظة في

1 *Sonnets de l'honnête amour*, 5, cité par D. Ménager, *ibid.*, p. 195.

مقاطعه الشعرية، يستحضر الشاعر كلود بينيه (Claude Binet) بشهوانية هذه التوطئة للتجارة الجنسية:

هذه، هاتان الشفتان؟ هذا، هذا الضحك!

وهذا، هذا اللسان النهم،

الذي يتلوى بالخطأ فيحصد

زهرة أفكاري.

يخلق الضحك المشترك الألفة والأنس. يوصي به ألبيرتي (Alberti) في أيّ مسعى إلى مغازلة المحبوبة: «انتظر حتى يكون المكان مناسباً فتلهيا وتستمتعا معاً وتضحكا ملء شدقيكما» (**الهيكاتومفيل**)، وترى مارغريت دو نافار (Marguerite de Navarre) أنّ الحب لمّا يخمد لهيبه يهدّئ اللعب بين الزوجين بمنحهما راحة جسدية واضحة (القصص 66 و69). إن الحب في حاجة دائمة إلى الضحك حتى لا يستحيل أبداً عاطفة مأساوية.

غير أن هذا الضحك العاشق إن بدا مسرفاً فهو أقرب إلى ضحك الجنون، بأوهامه وتقلباته المفاجئة، وبهجته التي لا سبيل إلى قمعها، ولا السيطرة عليها، والتي خصها التراث بمربيات وصاحبات ورفيقات مشبوهات في ذمتهنّ، مثل [سيدات] النشوة، والجهل، والاعتداد بالذات والنسيان والإطراء والكسل. يحكي إراسموس عن الولادة السعيدة للسيدة جنون[1]، ابنة الإله القوي والجبار بلوتوس، الذي يسوس كما يطيب له الشؤون العامة والخاصة للرجال، وعن نيوتيتوس، «فتاة الشباب، الفتاة الأجمل، والأبهج، وأكثر الحوريات جميعاً مرحاً وبطراً».

وعليه، لم تكن جنون ثمرة زواج حزين؛ بل ولدت في أكثر فورات الحب حلاوة في الجزر السعيدة، هذا المقام الساحر الذي استُبعِد منه الأشخاص

1 Érasme, *Éloge de la folie*, *op. cit.*, p. 20.

المهزولون والحزانى، وحيث لا تقترب منه أية جرثومة مرض، ولا ينمو فيه نبات سيّئ؛ حيث تشبع الحواس بأطيب العطور وأجمل الأشكال والصور.

كان للسيدة جنون وصيفات هنَّ: اللذة (Volupté)، التي تضع على رأسها أكاليل من الورد؛ وخبل (Démence) ذات النظرات الوقحة؛ ومباهج (Délices) بجسدها الربيل المكتنز، في حين أنّ الإله الصغير كوبيدون يلعب بمرح بينهنَّ وموموس (Momus) يدقّ الجلاجل، وهو يطلع بصراحة كلّ واحد وكلّ واحدة على عيوبه. جنون وهبت الرجل صاحبةً من أجل أن تسرّي عنه وتذهب عنه الحزن. ما في نفس جنون من شر، ولا شيطنة؛ وهي ما تزال وثنية، فربما كان ضحكها سماً، لكن أحداً يستطيع العيش من دونه. جنون تحب بلا تمييز الحب والشباب والضحك، وعلى أي حال، لماذا التمييز بين الحكمة والجنون؟

يستأنف الحب والجنون حواراً أبدياً؛ متواطئين لا يفترقان، فهما يختصمان بلا توقف، بل يشتجران حتى في كتابات لويز لابي (Louise Labé)، التي استدعتهما إلى محكمة جوبيتر[1]. كان على جوبيتر أن ينظم جدالاتهما ليكتشفا أن أحدهما يكمل الآخر: الأول أعمى يطلق سهامه صوب القلب، والثانية تذرّ رمادها في العيون؛ أحدهما متخفٍّ، وباعث على الأسى، وحصري أو أناني، والآخر منفتح ومبتهج وثرثار؛ يبكي الحب إن لم يثر الجنون ضحكه بنزواته؛ لأن المتعة التي يمنحها الجنون لا حدود لها: «في التسلية نفسها، سوف تضحك رفقة واسعة العدد. كانت تضحك في ما مضى رجلاً وحيداً ببعض الأفكار، التي تأتي لتقولها على حين غرة. [...] كل أفعال الجنون الأخرى تجعل المرء لا يستطيع الحديث عنها من غير أن يشعر ببعض الابتهاج يغمر قلبه، ابتهاج يسكن غضب الرجل ويثير ضحكه».

1 Louise Labé, *Débat de Folie et d'Amour*, in *Œuvres complètes*, Paris, GF Flammarion, 1986, Ve discours, p. 91.

تحب السيدات الشابات الجنون أكثر من الحكمة، ويردنَها رفيقة: «وحينما يأتي أوان المقارنة بينهما، فهنَّ يمدحن الحكيم، لكن الأحمق يستمتع بألفتهنَّ ورفع الكلفة». وخلاصة القول الجنون ينبغي أن يدل الحب الأعمى حيثما يحلو له أن يذهب. على الجنون أن يحب، لكن الجنون الأعظم مجبول على ألا يحب.

من اتقاد الرغبة الذكورية ولدت الصورة الأيروسية للمرأة الجسور التي تضحك من أجل إثارة الرغبة. في عصر النهضة، كان الأطباء المقتنعون بتعاليم غالينوس يقولون إنّ النساء يتمتعنَ بشهوة جنسية لا تروى، وإن الاتصال الجنسي يهدف إلى التخفيف من سورة اهتياج رحمهنَّ: هذه الفكرة النمطية التي نقلها الأدب غذت الخطابات المعادية للمرأة التي جعلت من كل امرأة مومساً محتملة، وتافهة، ونهمة شرهة، غير قادرة على التحكم في انفعالاتها ومتقلبة لا تستقر على حال. حينما تطلق العنان للجنون، فهي سرعان ما تصبح «عاهرة» مرحة تبيع جمالها وسحرها.

وفقاً لتقليد الأدب الجريء، كان الجنون يتربص الدوائر بسيدات المدن الشابات «الفاتنات والساحرات»، وضحكهنَّ كان يحث الرجال على تكلف رقة مصطنعة. كان الشعراء الشهوانيون جون ديفري، وغيوم كريتان، وجيان مارو، وأندري دو لا فيني يهدونهنَّ «هدية رأس السنة» أو ينبرون للذَّودِ عنهن بـ «مرافعات» (défenses) تطفح باستيهاماتهم[1]. بقالاتٌ، وخياطات، وصانعاتُ بياضاتٍ وبائعاتٌ لها، وإسكافيات، وتاجرات كروش، إنهنَّ لا يحببن سوى الاستمتاع والتسلية وقضاء وقت ممتع، وهنَّ يتأنقنَ ويتزينَّ،

---

1 Jean Divry, «Les étrennes des filles de Paris» ; «La rescription des dames de Millan à celles de Paris et de Rouen» ; «Rescription des femmes de Paris aux femmes de Lyon»; «La réformation des dames de Paris faite par les Lyonnaises», etc. Ces textes ont été analysés par Richard Cooper, «Dames de Paris, de Rouen et de Lyon», lors du colloque international «Rire à la Renaissance», université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 6 - 8 novembre 2003.

ويغنينَ أغاني خليعة، ويكشفنَ عن صدورهنَّ البيضاء وسيقانهنَّ الجميلة، ويرقصن، ويعدِدنَ وليمة أكل وشرب ولهو، ويخدعن بابتهاج أزواجهنَّ، وينغمسن في جو المرح واللهو واللعب في فوضى عارمة. هكذا ينظر إليهنَّ الشعراء. من كنّ الأكثر وقاحة وجسارة، أهُنَّ سيدات باريس أم سيدات ليون أم سيدات روين أم ميلانو؟

تنشب بينهنَّ «حرب كوميدية»، كما تسردها كتيبات صغيرة هزلية أُلِّفت في عهد الاستقبالات الملكية في بداية القرن السادس عشر. وكانت تتلى أمجادهن في مواعظ بهيجة في نهاية المآدب. في سعار حرب السحر والمفاتن هذه، تتراشق النساء عبارات السخرية والاستهزاء، يمشطنَ أزقة القرية بخطى واسعة، يبعنَ أنفسهنَّ مقابل نعال [حقيرة]. صحيح أنهنَّ يذهبن إلى الحج، لكنهنَّ يقدسن القبلة المقدسة والثرثرة المقدسة أكثر من القديس مارسيل أو القديس إلوا. تنهال الشتائم والمسبات مدراراً: الإيطاليات «أكثر برودة من ممر أنييل/ في أعياد الميلاد، وأكثر ترهلاً من الكرش»!

لا تتخذ الباريسيات خلاناً متزوجين طمعاً في المال، ولكن تشوفاً إلى المتعة، ويملكن جسداً أصلب عوداً: «إنا لنا حلمات تُرضع/ وتتدلّى كأنها أجربةٌ قديمة/ فوق سيقانهنَّ التي تشبه سيقان مالك الحزين». وسوف لن ينطفئ فتيل الحرب طوال القرن بتمامه وكماله، حيث امتزجت العبارات المعادية للنساء والرغائب الأيروسية للرجال – فالمرأة، سواء كانت مرغوبة ومشتهاة أم ممقوتة ومبغوضة، لم تتبوأ أبداً موقع الذات الفاعلة.

لم تكن مدبرات المنازل في المدن المستهدفات الوحيدات؛ فقد كان بإمكان الخادمات البورجوازيات أيضاً أن يكن «مزاحات وساخرات». فيما تنحي نصوص أخرى باللائمة على سيدات البلاط اللائي يتكلّفنَ اللطف والرقة؛ فأفواههنَّ المعسولة خادعة، لكن ضحكاتهنَّ تفضح أخلاقهنَّ[1]. لقد

1 D'Aubigné, *Les Aventures du Baron de Foeneste*, *op. cit.*, p. 823.

اتخذ البلاط الوضيع لدي فالوا من السخرية الماجنة (Bouffonerie) أميرة له «متأهبة، وفاغرة فمها، تضحك ولا تضحك أبداً»[1].

فلما وضعت حروب القرن السادس عشر الأهلية أوزارها، ازدهر عمل المهرج الأيروسي الذي كان مستمتعاً في عرض حيل وخدع سلع المتعة، وهو يضحك بملء شدقيه، بفم فاغر تهزه نوبات فواق متكررة. فينوس الضاحكة «تحبب إلينا الضحك عفواً وتلقاءً»؛ فبحسب لو غورليي (Le Gorlier)، مؤلف **جوفينال الفرنسي (Juvénal français)**، رمز اللذة هو الضحك «الماجن المتحلل من القيود، المتقطع غير المسترسل مثل ضحك النساء»[2]. والروائيون الذين تجري في عروقهم دماء الهزل من أمثال بيروالد دو فيرفيل (Béroalde de Verville)، أو سكارون (Scarron) أو سوريل (Sorel)، وزعوا هذه الضحكات الفاحشة على كل الشخصيات «المزّاحة»، وعلى كل «الخليعات» في رواياتهم، ولاسيما الأكبر سناً من بطلاتهم: فلوريت (Laurette) كانت بغيّاً لا تتورع لوهلة عن «السخرية والاستهزاء»؛ وفريموند (Frémonde) المومس كانت «مهرجة على عادتها»؛ «وميض عينيها» يخون شهوانيتها والأفكار الملتاعة تتصاحب بـ «ضحكة مواربة بعض الشيء»[3].

كانت مدام بوفيون (Mme Bouvillon)، الثرثارة التي تتحرق رغبة، تتبرج وتتزين، وتسدل شعرها، وتذر المساحيق على وجهها، «تكشف عن عشرة أرطال من الأثداء»، وتفتر عن ضحكة مغوية كيما تراود فتى

1 D'Aubigné, *Les Tragiques*, L. III, v. 425, cité par D. Ménager, in *La Renaissance et le Rire*, *op. cit.*, p. 159.

2 *Le Juvénal français*, Paris, 1624, comporte un petit cours complet de plaisanterie. Ici, 11e et 4e discours, cité par Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique*, Presses de l'université de Provence, 1995, p. 163.

3 Sorel, *Histoire comique de Francion*, in *Les Romanciers du xviie siècle*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, p. 571.

وسيماً، فيما الكوميدية لا كافيرن (La Caverne) تنفجر ضاحكة من غير أن تستطيع إلجام نفسها[1]؛ لا يوحي الضحك بإحساس من الأحاسيس، بل يعكس تفاهة أحاديث موائد الطعام أو فحش الرغبة. إنه يجد ترجمته التشكيلية في فن الرسم والصباغة من النوعِ الهولندي، الذي يبسط، من غير تصنع احتشام زائف، بهجة الجسد ومعرفةً باللذات التي يتيحها. يرسم يان ستين (Jan Steen) بغياً تضحك بمتعة وحرارة مع زبون، في لوحة **المومس** (La Ribaude)، وخادماً مرحة تنطُّ على سرير سيدها، في لوحة **الخاطرة** (Le Songe)، فيما يجعل نيقولاس ماس (Nicolas Maes) من أَمَة حقيرة الشأن، بفم مفتوح على طوله، متلصصةً داعرةً مومئاً بالباب المشرع على مصراعيه إلى مجون العشاق وعبثهم، في لوحة **العشاق.**

لكن الأوغل غموضاً كانت البسمةُ الرقيقة التي تفتر عنها فتاة فيرمير (Vermeer)، الشابة التي تتلقى المدائح والإطراءات من مغازلها، تدفع إلى تخيلها حشمةً تنضح جمالاً وحسناً، وإن كان كأس الخمر الذي تحمله في يدها يستدعي إلى الأذهان باخوس، فالنار التي تقدح في عينيها، والأسنان الصغيرة البادية من بين شفتيها المنفرجتين، تكذِّب حشمتها الظاهرة (**فتاة شابة في يدها كأس نبيذ**). في فرنسا، ازدهر الجنس [الفني] الأيروسي في عدد كبير من النقوش الصغيرة الخليعة التي مهدت الطريق، في بواكير القرن الثامن عشر، لهيمنة هذا التصوير الجذاب لحفلات الغزل؛ حيث تنتهك حدود اللياقة والحشمة.

التعبير المزاح للنساء، غمازاتهنَّ، ثغرهن الشهي، جسدهنَّ الربيل المكتنز، صدورهنَّ البيضاء، سيقانهنَّ الخدلاء الممتلئة التي تنفلت من الأجواخ المجعدة: الكل بلا استثناء يتحدث عن الحب في لوحات فاتو (Watteau)، أو دو بوشيه (de Boucher)، أو دو فراغونار (de Fragonard)، ويؤثث

1 Scarron, *Le Roman comique*, in *ibid.*, p. 707.

الفنان أيضاً لوحاته بكثير من الإكسسوارات الأخرى التي لا تقل إيحاء، من قبيل الطيور الصغيرة في داخل قفص، والجراء، والقطط، والمرايا، وطاس الشوكولاتة، والكرز والعنب، وآلة مزمار القرب، وتصاوير الأطفال العراة المرحين التي لا تجحد دلالتها الحسية. البراءة أو السذاجة الساخرة، النار التي تقدح من العينين، غبطة السيدات تشي بنيتهنَّ في إسلاس قيادهن.

كان القرن الجديد يتشوف بنهم إلى المتعة. تماماً مثلما يظهر لنا الرسامون هؤلاء الفتيات الساذجات الرقيقات وهنَّ يتملصن من استمراء مباهج خاطرة أو حلم، مبهوتات في شبه عريهنَّ. لقد أسهب روائيو الأنوار في تصوير سحر وجمال بطلاتهم، المزدانات بمحاسن ومفاتن طبيعية ليس الفضول أقلها؛ الروائيون، بدلاً من الروائيات، حتى وإن كان الراوي الذكر يفرغ وسعه في إعادة كتابة المشاهد الأيروسية، ويطنب في مديح الملذات قدر طاقته بكتابة نسائية. تتوافق جرأة النساء، وهياجهنَّ «المزاجي»، ووقاحتهنَّ غاية التوافق مع ضحكاتهنَّ الغنجة، بما هي أمارات على الحرية وعلى اللذة والنصر، وليست [قرينة] على انتهاك المحظور أو الانتصار على مجتمع ذكوري[1].

1 حرفياً: مجتمع السلطة الذكورية، أو المجتمع الفالوقراطي. (المترجم).

استيهامات رجال

يشبه البورتريه النمطي الذي رُسِم للبغي الشابة، بنت المدينة، الراهبة الورعة أو الريفية الفاسقة، بورتريه مانون ليسكو (Manon Lescaut): «العينان دعجاوان ومتقدتان. الثغر صغير ومزموم، والشفتان قرمزيتان، والأسنان باهرة، والصدر فاتن». يتفجر الضحك في شهقات قصيرة، وهو عنوان الطبع المهزاق والمتقد: «مانون، التي كانت ضحوكة مزاحة، كانت على وشك إفساد كل شيء بنوبات ضحكها». الوجه الأخاذ ينبئ عن باقي الجسد، والثغر الباسم ينمّ عن جسد يُفتح. المزاح، والجذل، والهيئة الرائقة والمتقدة حيوية ونشاطا المرتسمة على الوجوه، تؤكد النزق وحدة الطبع واليقظة وحضور البديهة - فلا أمد ولا مستقبل في الحب الداعر، بل متعة اللحظة. وأحياناً كان المؤلف يحدثنا عنه بشيء من التفصيل.

وهكذا تقول دو لور (**تاريخ مدموازيل لور أو تاريخ الفتاة التي أمست متعقلة**، 1764): «كانت لي عينان في منتهى الجمال، وأنف خانس، كان فمي واسعا قليلا، لكن كانت لي أجمل الأسنان في العالم؛ ضحكتي كانت ضحكة من يطيّشن العقل ويخلبن الألباب، أضف إلى ذلك أن على وجهي ارتسمت مسحة من حماقة، وسمت وقاحة وصفاقة». فروزيتا وأرجنتين في كتاب **ثيميدور** (1745)، بفستانيهما المكشوفين، ونعليهما وخصلتي شعرهما الأشعث، كانتا تدندنان تتراشقان كلاماً نابيا بذيئاً وهما تغربان في الضحك وتعبان الشراب. يستعيض الضحك عن الكلام الذي لا طائل يرتجى من ورائه، والحديث الذي يرجئ المتعة؛ إنه أمارة على أن جسم الفتاة الماكرة الخبيثة تعرف كيف تصد من يراودها، وعلى أن هذه الفتاة لن تكون أبداً جمالاً ضنيناً غير معطاء وفاتراً.

إن المومس، التي غالباً ما قُدِّمت بوصفها امرأة شهوانية شبقية، منشغفة شغفا لا حد له بجسدها؛ تتأمل «البوربونية»، التي زينتها رفيقاتها، بسعادة في المرآة، أهدابها السوداء ووجنتيها المتوردتين بالخضاب: «على مرأى انمساخي، جعلت أضحك من كل قلبي» (**حياة البوربونية مكتوبة بيدها**، 1768). ضحك كله غنج وعنفوان (santé)، وشفاه حمراء قانية تنفرج عن ثنايا كالدرر متأهبة لأن تقضم الفاكهة: المقارنة التقليدية التي تنعقد بين الشهوة والشراهة وطعم الحب دائماً ما تقحم الفم واستثارة الحواس. لا يهم في شيء إن كانت الفتاة التي ينفق عليها [كخليلة] صادقة أم لا؛ فوجهها المخضب مسرح صغير، وهي تعرف كيف تتحكم في عضلاته.

إن ضحك المومسات، هذا العنصر الثابت في هذا الأدب الإباحي، يصاحب أسطورة جنسانية مبتهجة، ويرتكز على استيهامات متعة جنسية أنثوية لا تنضب، نهمة وتبزُّ متعة الرجال: «أرغب في أضع يدي على كل شيء من دون تردد، والويل لمن خارت قواه»[1]. الضحك يمجد المتعة المشتركة: «في النهاية، أحسست ببعض المتعة. لقد كان منهمكاً، فتبادلنا النظرات ونحن نضحك»[2]، لكنه يعبر أيضاً عن انتصار الفتاة الوقحة الجريئة والواثقة من نفسها، التي تنأى بنفسها عن مطالب العاشق، والتي تتحول، عند الضرورة، إلى معلمة رغبة.

لا تستبعد الإباحية والضحك المتواطئ حرب الجنسين. فسواء أتعلق الأمر بقصص خيالية مجهولة أم بـ«روايات المذكرات»، التي قيل إنها كتبت بأقلام راويات شابات، فإن البطلات تتفاعل مع استيهامات الذكور الأيروسية، ويمارسن سلطة هيمنة من شأنها إخضاع الرجال إلى درجة تنهك كاهلهم. تعرف المومس كيف يكون لرغبتها الكلمة الفصل. فإن كانت لا تسعى حقاً

1 Anonyme, *Vénus en rut, ou Vie d'une célèbre libertine*, 1770, p. 16

2 *Ibid.*, p. 88.

إلى المساواة، فهي سيدة الموقف[1]. وبعضهنَّ يلبس جبة أساطين الزمان[2] فيستهجنَ الاعتقاد الديني والفكر السطحي ويطلقن لواذعَ كَلِمٍ ساخرةً. وأخريات، بسبب عجزهنَّ عن كبح أنفسهنَّ، يعتريهن «اهتياج الرحِم».

يوقعن جميعهنَّ تقريباً اختيارهن لعشاقهنَّ بحسب أذواقهنَّ، في استقلال تام عن المشاعر. كذلك فقد كان الفشل العاطفي الذكوري جزءاً من أعظم لحظات الضحك، ضحك، اتخذ في أغلب الأحيان، معنيين مزدوجين. وبالفعل فقد سبق أن صورت رواية **القصة الكوميدية الحقيقية لفرانسيون**، التي ألفها شارل سوريل (Charles Sorel) (1623)، هذا الموقف الهزلي؛ حيث تهن عزيمة الغاوي الجنسية على حين فجأة:

بقولي ذلك، أردت تقبيلها، لكن أُغشي عليها بين ذراعي. تناهى إلى مسمعي ضحك فاحش جهير، فجعلني ألتفت إلى ناحية أخرى؛ حيث رأيت جميع النساء اللائي رأيتهنَّ في المرة الأولى، وقد كنّ يسخرنَ من المغامرة التي عشتها، ويقلنَ لي أمن أجل عيون لوريت، حرمت نفسك من واحدة مناَ. فأبهجني أن أقول لهن، من منكن ما تزال عذراء فلتأت لتلعب معي على سرير المتعة هذا. جعلتهن هذه الكلمات يقهقهن ويذهبن في الضحك كل مذهب؛ حيث بقيت في حيرة من أمري ومرتبكاً لا أحير جواباً[3].

الضحك الأنثوي، أحادي الجانب، يمكن أن يكون مهدداً بتحويله الفشل الذكوري إلى موضوع تهكم وسخرية؛ إنه لا يوحي بأي تواطؤ وهو يلمع إلى تفوق الضاحكة. إن الشفقة، التي شعرت بها أُنرييت-سيلفي لموليير في مواجهة الفشل الذريع لإنغليزاك، تزيد، بالأحرى، من إهانة العاشق، رغم الرغبة في التهوين من مأساوية اللحظة (**مذكرات أُنرييت-سيلفي لموليير**، 1674).

1 Mathilde Cortey, *L'Invention de la courtisane au xviiie*, Paris, Arguments, 2002, p. 81 et p. 162.

2 حرفيا: يصرن مفكرات حرات أو مفكرات يتمتعن بقدرات عالية. (المترجم).

3 Sorel, *Histoire comique de Francion*, p. 151.

بعيداً عن أن يعني الموافقة والإذعان وتخفيف فورة التوتر، يأتي الضحك ليؤكد المسافة والبعد وقلب الأدوار. تكتفي مارغو الثرثارة بهذه السخرية اللاذعة: «بعد مزاح استغرق ثلاثة أرباع الساعة، كنت خائبة مثل ملكة[1]. [...] فبتّ أواظب عليه بانتظام مرتين في الأسبوع»[2].

---

1 هذا معناها الحرفي، أما مجازا فتعني بشكل رائع. (المترجم).

2 Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, 1750.

والأكثر تعبيرا من ذلك أنّ الضحكة الشهيرة، التي افترَّ عنها مبسمُ [مدام] لابوا لوريي (Bois-Laurier) في رواية **تيريزا الفيلسوفة** (1748)، قوضت أسس المنطق الإباحي من خلال السخرية من ادعاءات الرجال، لا بسط هيمنتهم على النساء فحسب، بل معرفتهن[1]. يلذ [المدام] لابوا-لوريي أن تحكي لتيريزا طرفاً عن حياتها كعاهرة؛ حيث كان الرجال يجدون أنفسهم في وضعيات مهينة ومثيرة للسخرية: كان عضو الرئيس المكلف بفضّ بكارتها «خردة قديمة وصدئة، متغضنة ومهترئة»، وآخر مثل خرقة أو مِزقة ثوب حقيرة.

في كل حادثة سردتها، كانت لابوا-لوريي تُنجد في الضحك وتُغير؛ فسواء أتعلق الأمر بالجهود المضنية التي يتجشمها جلساؤها أم بالأحشاء السقيمة لعشاق شُيّاب مخبولين، كانت لا تملك نفسها من الضحك، فتُتَبِّل البذاءة بالجنسي: «هنا تضطر مدام لوبوا-لوريي إلى أن توقف سردها بضحكات مسرفة أثارت في نفسي هذه النزوة الأخيرة. في مجلسها، كانت تضحك كذلك من كل قلبها».

متحفظة تتوخى الحذر وبصاصة فضولية، هي لا تشعر بأي شعور آخر، ولا تساورها أي متعة أخرى، عدا تلك التي يخولها ضحكها، الذي لا يُكبَح، هذا الضحك الهازئ والمبهج الذي يزري بالمركزية القضيبية الذكورية ويحط من شأنها – الزبائن رجال سلطة أو رقباء نبلاء أمسوا عُنّاً عاجزين – والذي يمتهن أو يتفه كلَّ ملذات آيروس، وذلك بالتشكيك في أصالة الرغبة نفسها. لا

1 Catherine Cusset, *Les Romanciers du plaisir*, Paris, Champion, 1998, p. 75 - 78.

يحتاج ضحك الرواية البورنوغرافية، الذي تشترك فيه الفتاتان المتواطئتان، إلى أي تعليق، فهو يفصح بجلاء عن الميول السحاقية: غالبا ما يتربص تهديد الخصاء بالنساء، لكنه متستر في الضحك الأنثوي.

ليس في إمكان فنّ المتعة الاستغناءُ عن القواعد؛ إنه يحتاج المواهب لكنه يستلزم التعلم أيضاً، ومهنة المومس لها بعض قواسم التشابه مع مهنة الكوميديّة؛ فالفتاة المومس والفتاة الكوميدية تشتركان في مقام المرأة العامة، بغنجها وكياستها ولطفها، وهما تتحولان أحياناً من دور إلى آخر بعيش حياة يهدرانها في الملذات والمجون: كي تكون ممثلة بارعة لا يشق لها غبار عليها أن تكون إباحية ومتهتكة قليلاً؛ فغزوات مدموازيل كليرون قد تحولت إلى باستيش[1] جعل منها فتاة مومساً مغناجَ اسمها فريتيون، تنصب شراكَ إغراءاتِها كي تنجح في مسعاها.

في صالون السيدات الصغير، كانت الإباحية تذعن لمطالب ضيوفها وتلبس أقنعة متعددة؛ في التمثيل، على الكوميديّة أيضاً أن تفتن جمهورها؛ دورها يكمن في نقل الحرارة والحيوية والنشاط والمتعة إلى الجمهور. بحسب لوساج (Lesage)، إن كان العالم عبارة عن مسرح مضحك، فالضحك منه جماعةً يُطمئِن ويثلج الصدر. تبثّ الكوميدية جو البهجة والمرح بين الجمهور، وضحكها يرتد من ركح المسرح حتى مكان المقاعد الرخيصة في ردهته، مستبداً بصف تلو آخر. ديدون المغشيّ عليها تجيل نظرها، ترعد وتزمجر، تشد انتباه جمهورها، فيما الوهم المسرحي لامرأة تتحرق حباً يحمل الضحك إلى أقصى منتهاه:

بأي سحر وجمال كانت تكتسح المسرح! أكانت لها نكتة بارعة لترويها، كانت تتبّلها بابتسامة ماكرة تنضح فتنة، أضفت عليها براعة. يمكننا أن نعذلها على أنها تخلع عنها عذارها وتنهمك أحياناً في الغي فتتخطى حدود الجسارة،

---

1 (أو معارضة، وهي عبارة عن أثر أدبي أو فني يحاكي فيه مؤلفه أثرا سابقا. (المترجم.

لكن هلا التمسنا لها الأعذار. لست أريد سوى أن تتخلص من عادة سيئة. فغالباً، في قلب مشهد، في موقف جدي، تتوقف فجأة عن التمثيل كيما تستسلم لرغبة مجنونة في الضحك استبدّت بها. ستقولون إن جمهور المقاعد الخلفية من المسرح يصفق لها في هذه اللحظات بالذات، وأنّ الأمر ناجح[1].

لور، الشريكة الشيطانية والماجنة المستهترة لجيل بلاس دي سانتيان (Gil Blas de Santillane) (1715)، تلهو وتمرح في الحياة أكثر مما تفعل على ركوح المسارح؛ ضحكتها المجلجلة هي آية مزاجها الأريحي الذي يستبد بالمتعة متى جاءت. كوميديات وومسات، مغامرات مثيرات، مغويات ولعوبات مرحات، إنهنَّ لا يتورعن عن الخداع وعن الإثارة والضحك، حتى المشهد الأخير من المسرحية. النهاية ليست دائماً نهاية سعيدة، وتؤدي بهنَّ أحياناً إلى سجن سان لازار، لكنّ ولوع الجمهور وحماسته تنصبهن ملكات وحيوتهنّ تواسي النساء وتسلي عنهن الحشمة التي فرضت عليهنَّ.

---

1 Lesage, *Gil Blas de Santillane*, in *Romans du xviiie siècle*, I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p. 658. 8. *La Célestine*, trad. Florence Delay, Arles, Actes Sud, 1989, p. 28.

بالنسبة إلى مرتزقات المتعة هؤلاء، تشكّل الرواية البهيجة والفاحشة لغزواتهنَّ واحدة من أعظم ملذاتهنَّ.

لا توجد متع أخرى لمن بلغنَ من العمر عتياً إلا إطلاع الفتيات الأصغر سناً على ما أوتينَ من علم، وهنَّ يسخرنَ من الأحابيل الهزلية للجنسانية الإنسانية. رأس الغواية وأمّ كلّ المغويات، القوادة لا ثلستينا (la Célestine) تقولها مباشرة وبصراحة:

تحتاج المتعة في الأشياء الحسية إلى أصدقاء لنتبادل معهم سرد أمور الحب ونتشاطرها؛ فعلت كذا، قالت لي هذا، قبلتها، فعضتني... آه! يا لبهجة الحديث عن هذه الألعاب، وعن هذه الأحضان! [...] أفهمت، يا بارمينو، لِمَ المتعة مستحيلة من دون رفقة؟ آه! تبا! تلك التي تعلم يمكنها أن تتحدث عنها. هذه هي المتعة الحقيقية، أما الباقي فحتى الحمير تستطيع فعله في مرج[1]!

يمر الضحك من جسد إلى جسد؛ الاستهزاء الفاحش، غزل الحب يسلي ويقرّب؛ لكن الحشمة تشينهما وتصمهما لأنهما يتحولان إلى أفكار شائنة وتمثلات شبقية. أما النساء، أكثر من أي كان، فعليهنَّ أن يحذرنَ من هذا الضحك الخارج عن السيطرة الذي يتفلت منهن، في حين أن الرجال يروق لهم أن يستثيروه، مستغلين وضع التحشم المفروض عليهنَّ. كيف السبيل إلى الحديث عن الحب مع النساء. كيف السبيل إلى إغوائهنَّ إن لم يكن من خلال إثارة ضحكهنَّ المتواطئ، أو، كما يقول بخبث ودهاء بونافنتور دي

1 *Les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* [1537], 1re Nouvelle, Paris, Honoré Champion, 1980.

بيريي (Bonaventure des Périers)، من خلال «ترغيبهنَّ واستهوائهنَّ وتشهيتهنَّ»؟ صحيح أن الشابات الصغيرات تحت المراقبة، لكن على الأقل يمكنهنَّ أن يسمعن أو يقرأن خفيةً ما يقع بين أيديهن من القصص المكتوبة لإثارتهنَّ: اقرأن بجرأة وإقدام، سيداتي أوانسي، فليس ثمة ما هو أخلاقي؛ لكن إن صادف أن كانت بينكن من لسن رقيقات الحواشي، ويخشين من الوقوع على بعض المقاطع البذيئة، فأنا أنصحهنَّ بأن يلتمسن من إخوتهنَّ أو أبناء أعمامهنَّ أن يخدمنهنَّ، حتى لا يسرفن في ازدراد هو سائغ لذيذ. – يا ابن عمي، هل هذا لذيذ؟ - أجل. – وهذا؟ - نعم. آه! يا بنياتي، إياكن أن تثقن بهم؛ سيضلونكن، ويجعلونكن تقرأنَ شيئاً بدل شيء آخر (Quid pro quod)[1]!

لأنه بهذا النحو تكتمل ملكة العقل عند الفتيات، من خلال القراءات السرية، والخواطر الليلية، بمنأى عن الأعين. وإلى ذلك يحثهنَّ بروالد دو فيرفيل (Béroalde de Verville) بصراحة فاقعة: «يا أيتها السيدات اللاتي لهنَّ آذان مرهفة الإحساس، خوفاً من الضحك، اقرأن بصوت خفيت أو ليلاً، حينما يرقد الخجل». لا مرية أن أدب اللياقة سيخبرهنَّ أنه أقوم بهنَّ أن يبكين، لكن ها قد اكتُشف أمرُهنَّ بفجاجة: «يا لحكمتكنَّ. إنكنَّ تأخذن حذركنَّ من الضحك؛ فالفتاة التي تبكي يضحك منها الأحمق»[2]. إن نفاق التحشم المتطرف مشجوب، فحتى الأكثر حكمة منهن مجبولات على الضحك من الحماقات ومخالفة الآداب، على الرغم من أنهنَّ يبدينَ متجنباتٍ صحبة الناس الأجلاف غير المؤدبين.

1 *Le Moyen de parvenir*, Genève, Slatkine, 1970, p. 35 et p. 28.

2 Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1957, p. 213 ; Philippe Ménard, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois au Moyen Âge*, Genève, Droz, p. 684 - 701.

تتظاهر مارغريت دو نافار بالحيرة في قصتها الثانية والخمسين، وتهمس في فم اثنين من المحاورين الذكور، سيمونتو (Simontaut) وسافريدون (Saffredent): «لمّا كنّ لا يجرؤنَ على الحديث [عن تلك الأمور]، لم عساهنَّ يضحكن بطيب خاطر حين نتحدث عنها أمامهنَّ؟». إن كنّ يلقينَ اللوم علناً على الدعابات والمُزح البذيئة، فالسيدات يخفينَ ضحكهنَّ خلف خمرهنَّ، والرجال الذين يحكون مقالبهم ونكاتهم بحاجة إلى جمهور من الإناث حتى يكون للدعابة السمجة مفعولها.

فالسلوك السافل لم يفلت من سجلات التاريخ ومن تطور الأخلاق والآداب؛ فحدود آداب السلوك كانت تتغير في الوقت عينه الذي كانت فيه فكرة «سوأة الجسد» تتطور شيئاً فشيئاً. لقد أفضنا في بحث تغيرات عتبات الحشمة وحدودها بوضع اللغة السوقية الفجة ونكات العصر الوسيط في مقابل القرن السابع عشر المسرف في التحشم والمتحضر أكثر فأكثر. فالمؤكد أن الحكايات الشعرية القصيرة لا تخجل من الفحش ولا البذاءة، على الرغم من أن دراسات نيكروغ (Nykrog) وفيليب مينار (Philippe Ménard) حول الكوميديا والضحك[1] بينت أن نسبة الحكايات الخرافية والقصص المضحكة ذات الإيحاء الجنسي الماجن ضعيفة فيها. وحين نلاقي فيها خلاعة، لا نأنس فيها شذوذاً، ولا شططاً، ولا انحرافاً جنسياً، ولا إرادة انتهاك أو تعدٍّ، والأخلاق تبقى في مأمنٍ من كل خطر - وفي المقابل «على القارئ أن يتهيأ لعدد لا بأس به من المفاجآت غير السارة في مجال البذاءة».

بعض «فنون الحب»، خلافاً لقانون الكياسة والأدب، هي أقرب أيضاً إلى الفحش، والحكّاء الذي يفحش في قوله فيأتي بكلمات قذرة وبذيئة

1 *Ibid.*, p. 218; le conteur Wautriquet dans «Trois chanoinesses de Cologne» met en scène une petite orgie intime qui finit par des souhaits obscènes. Voir Jean Scheidegger, «Gros mots gros rires», *in* Thérèse Bouché, Hélène Charpentier (dir.), *Le Rire au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 310.

من أجل المتعة المتعطشة إلى تلفظها فحسب، ينطقها بسرور وطرب أمام الثرثارات، وهو يشنّع على متكلفات الوقار والحشمة اللائي لا يضحكن: تسقط المتصنعة الكاذبة مغشياً عليها حين يتناهى إليها حديث عن الجنس، الأمر الذي لا ينتهزها من اجتذاب أول خادم تقابله إلى سريرها، لكن شريطة أن يشاركها حشمتها اللفظية. تتخذ الحكايات الشعرية القصيرة، المعادية للنساء في معظمها، من الفتيات الصغيرات البلهاوات والساذجات أو المتغطرسات والعجائز المهيبات النهمات مرمى سهامها، ملمِّحةً إلى أنّ النساء لا يهتممنَ بالضحك ولا يحببنه إلا إذا تعلق بالجنس، كذلك كان الحكاؤون لا يرعوون عن توقيرهنَّ باللعب عمداً على التورية والمقاطع اللفظية ذات الرجع المريب («الآنسة التي تشمئز من إرهاف سمعها إلى حديث عن الوطء»، «العذراء التي تروي المُهر»، «السيدة التي أتت تسأل موريل العلف»)[1]. إن كانت البذاءات وقلة الحياء المحسوبة العواقب تقوم أحياناً مقام اعتداء جنسي، فإن لها حدودها التي لا تنتهك؛ لأن الجمهور لا يمكن أن يضحك إن كان مصدوماً حقاً.

وفضلاً عن ذلك، فالتعبيرات الملطفة والتوريات في الشعر العذري تحدث آثاراً لا تقلّ هزليةً عن فحش الرهبان الشعراء الهجائين؛ كانت، صراحةً أو إلماعاً، تلهب شعلة الخيال. وكما أفاض في بيان ذلك نيكروغ، من المستحيل فصل الحكاية الشعرية القصيرة عن الأوساط النبيلة والمهذبة، وجمهور العوام الأجلاف عن المجتمع الراقي، وجمهور السيدات عن جمهور الرجال، والحب الفاحش عن الرغبة الجنسية المخفية: كل الحكائين هم هواة فنّ الحب وعشاق الأبيقورية الأدبية؛ يوثر البعض تمجيد الحب

1 Le *Convivium fabulosum*, 1524. Voir Barbara C. Bowen, «“Honneste” et sens de l'humour», in *La Catégorie de l'honnête dans la culture du xvie siècle*, Colloque international de Sommières Saint-Étienne, 1985, p. 105.

الفروسي بالاصطفاف علانية إلى جانب السيدات، فيما يسخر آخرون منه ويؤثرون الفحش والبذاءة.

إن المرأة هي المتحكمة المطلقة في آداب السلوك، ورقيبة الانزلاقات اللغوية: هذه الفكرة ستتطور في القرن السادس عشر، وستبلغ ذروتها في القرن التالي. كانت «القذارات اللغوية» دائماً امتيازاً من حق الجنس الأقوى، الذي يرى في المحادثة شكلاً من أشكال الإباحية. انقدح زناد السجال في **رواية الوردة**؛ حيث يطالب العقل بالحق في استخدام كلمة «خصى»؛ لأن الفحش لا يكمن في العضو الجنسي ذاته، فهو لا يمكن أن يطال الكلمة هي الأخرى.

ويعتذر الألماني بيبل (Bebel) عن دعاباته السمجة، مؤكداً أنه سمعها من أناس شرفاء يحكونها في مآدب وأمام عجائز مهيبات الجانب (**مجموعة الملح والطرف**)، ويذكر بونتانو (Pontano) الكثير من الفواحش والبذاءات، ومجموعات النكت الظريفة تبهج مجالس الرجال، والأدب الروائي كذلك زاخر بالغزوات الإباحية، وإراسموس نفسه جرؤ على كتابة بعض المحاورات البذيئة التي لا تستثى فيها النساء[1]. إبان النصف الأول من القرن السابع عشر، كان عدد كبير من الدواوين الشعرية التي تحتوي بين تضاعيفها نصوصا صغيرة فاحشة أو بذيئة، وأغاني الرقص متداولاً في الصالونات، وكانت تهدى إلى سيدات «لطرد الملل عن أنفسهن المختالة».

1 Arrêt du Parlement de Paris, 1541, cité par Petit de Juleville, *Les Mystères*, Genève, Slatkine, 1968, t. I, p. 424.

لكنَّ خطاباً عن الحشمة أخذ يتبوأ مكانه بوضوح سافر في الغزل، وفي كتب الكياسة، وحتى في قلب المحاكم؛ كانت الرقابة تدين «الهزليات الفاسقة والتصنع الكذاب التي خرج من رحمها الزنى والبغاء الذي لا نهاية له، والمعرَّات والفضائح، والاستهزاء والسخرية»: رجل القانون جون دوريه يذهب إلى أن كلاماً بذيئاً هو بمنزلة الشتيمة، ويمس بسمعة واعتبار المرأة التي تسمعه. لكن كيف السبيل إلى التصدي للاستعارة التي تحجب الابتذال والخلاعة وتسمح بالانفلات من النقد والتقريع بالإسراف في المجازات الجريئة من أجل عيون الحكاء؟ فبونافنتور دي بيتييه مثلاً، الذي يتناول، في كثير من الحكايات (31 و32)، مواضيع فاحشة، يخاطب جمهوراً من النساء متوسلاً التورية أسلوب التلطيف وإن كان الأقل إمتاعاً وتسلية.

تُقنّع العلاقة الجنسية بالتوريات والتلطيفات، بكلمات محايدة، بإحالات إلى المطاردة والصيد، بمعجم التغذية أو الشغل، واللغة، بحكم أنها محاصرة، تتمخض عن ضحك متواطئ بين المتسارّين. أمام هذه المهارة اللغوية، يوصي المربون أمثال ج. لوي فيفس (J. Luis Vivès) السيدات بالانسحاب أو التزام الصمت، لكن المجتمع الجديد كان يستوجب حضورهنَّ، وهنَّ لسن أبداً سيداتٍ على حركات جسدهنَّ. إما الضحك أو الخجل، عليهنَّ أن يخترن بين هذين التعبيرين غير اللفظيين. وصمتهنَّ نفسه لا يلمح إلى أي شيء: وفي حال ما غاب الصمت، تجرب النساء التباس الكلمات؛ فعلى لسان فرانسيون، التي تتظاهر جهارا نهارا، بإدانتها الاجترار الذي لا يكل لكلمة «وطء»، أما سوريل فيدعي معرفته بالتبعات التي تكلف «السيدات الحسناوات اللائي لا

[يستطعن] من غير أن يتوردنَ خجلاً الإنصات إلى الأشياء التي [يحببنها وتروق لهن أكثر». إنهنَّ يضحكن «خفية»، «خلف مروحة اليد»، «تحت وشاحهنَّ» أو «تحت أكمامهنَّ».

الضحك أو الخجل

إن الحشمة، سواء كانت كاذبة ومتكلفة أم لا، تخون الطوية ودخيلة النفس؛ إذ إنها تكشف عن الخجل، وتثبط الضحك وتقف حائلا أمامه، لكن البراءة الحقيقية لا تعرف حتى معنى الخجل. ليس للكلمات، بالنسبة إلى الساذجة سليمة الطوية، من معنى آخر غير ما تقوله. آنييس هي تلك الجاهلة الساذجة، التي لا يريبها شيء ولا يداخلها شك، طوال ثلاثة فصول، في ازدواجية اللغة؛ إنها تلتزم الصمت أو ترد على أرنولف ببضع كلمات صريحة ومباشرة، إنها لا تحمرُّ خجلاً أبداً حين نسألها، ولا متى نَبْهَتُهَا بأفكار ملتبسة مستبهمة. تقر بسذاجة، بأنَ رقة حديث هوراس «تدغدغها»، وأن «دواخلها تجيش وتهيج» (**مدرسة النساء**، الفصل الثاني، المشهد الثالث).

حتى انفعالها لم ينل من براءتها الساذجة؛ فهي تحتاج إلى تلميحات أرنولف الفاحشة ونظرته المذهولة كي تتفطن إلى أن الأطفال لا يأتون إلى العالم من الأذن، وأن الزواج مصدر متعة؛ ولحظات صمتها كانت مشحونة بغموض لاذع. أما المتحشمات كريمات المحتد فيكبحنَ ضحكتهنَّ بوازع الحياء فيمتعضنَ لذلك ويتميَّزنَ غيظاً.

من وجهة نظر أدب السلوك واللياقة الصارمة، فهنَّ لم يأتين شيئاً يستحقّ العذل والملامة؛ فبذريعة مراعاة حساسيتهنَّ، نشحذ خيالهنَّ ونرغمهنَّ على نزع قناعهن. يتسلى موليير في فعل ذلك في **نقد مدرسة النساء**؛ حيث قابل بين سيدتين رفيعتي الشأن تتساجلان حول مدى استقامة وصدق المسرحية و«الشريط» المريب الذي بذلته آنييس. تؤدي إحداهما دور البريئة الساذجة متظاهرةً بأنّها عديمة الفهم، والأخرى تستنكف عن التصنّع لكنّها لا تجرؤ على الضحك، «عفيفة الأذن أكثر من أيّ عضو آخر من أعضاء الجسد». التمويه على قدم وساق عند الأولى كما الأخرى، وكلتاهما تحترمان بطريقتهما الخاصة قواعد الأدب ومبادئ اللياقة.

لئن كان بيير بايل (Pierre Bayle)، الذي انتُقد بسبب مواد عُدّت شائنة في **قاموسه التاريخي**، قد غدا المدافع عن لغة فظة و«فاحشة»، فلأنه يراها أقلّ ضرراً على الأخلاق قياساً إلى أحابيل الابتذال وقلة الحياء المتسترة: «إنّ بذاءة قاذعة لهي أخفُّ خطراً من بذاءة عُبّر عنها بحذاقة واحتراس». واحسرتاه، إن ضحكن؛ النساء هنَّ أفضل الأقدر على الحسم في المسألة؛ لأنّ المجتمع يطالبهنَّ بمزيد من الاستحياء، ولأن حشمتهنَّ باتت على مرمى الخطر. إن كنّ سريعات الاستياء من سماع البذاءات، فكم يعسر عليهنَّ أن يحتمينَ من هذه الضربات المواربة وغير المباشرة بمراقبة أنفسهنَّ في كلّ لحظة وحين:

ليس ثمّة من أب لا يفضل أن تجبر بناته على الاحمرار خجلاً من حكاية تروى في حضورهنَّ فيضحكنَ منها. فإن توردت خدودهنَّ، لكن ها هنَّ مخلَّصات، فالخجل يبطل ضربة الفحش. لكن إن ضحكنَ منها فسوف تخترقهنَّ الضربة وتتغلغل. لكن من يشك في أنهنَّ يضحكنَ منها، ليس بسبب أن البذاءة كانت قد حجبت ببراعة، وتبلت بدقة وحذاقة واضحة. [...] إن حضور الجنس اللطيف لهو بحق السبب في أن البذاءات لا تدخل [المجالس] بوجه مكشوف، لكن هذا لا يعني أن النساء يذهبن إليها متقنِّعات[1].

إن الضحك والخجل وثيقا الصلة، كما النار والجمر؛ فالاحمرار يشي بالضحك الداخلي، الذي تعوض به الفتيات الأكثر تعقلاً وحكمة أنفسهنَّ. ويتأدّى عن ذلك أن المرأة المتوردة خجلاً، التي تسمع دعابات فاحشة، هي نفسها سافلة منحلة، ومطعونٌ في حشمتها وعفتها؛ من هنا إقصاؤها وإبعادها من المسارح -باستثناء مقصورة خاصة- والأوبرا، والمآدب، وصالونات الفن التشكيلي، بل من حديث الصالونات الفاحش؛ حيث يسود بعض المتأنقين الغزلين؛ إن كتاب صديق الفتيات لغرايار دو غرافيي (Graillard de Graville) يجد هنا ضالته ليحاكم الكياسة الحديثة، التي تتوسل بالشاش لتحجب الدعابات الخليعة (1761):

لا شيء بدا لي أصعب على شخص شاب من أن يمسك عن الابتسام أو الضحك في المحادثات. في أيامنا، بات الرجل المحبوب هو من يحسن الرفث في القول أو يواري بذاءاته ببراعة. فمن مثل وابل الإساءات والإيذاء النفسي (abus d'esprit) هذه نعاني في المنازل، وسأجرؤ على القول إن أحسن الناس، الذين من غير مراعاة للآذان المرهفة، يلذُّ لهم التلاعب بالكلمات وإلباسها لباس الغموض. إن عرض مصادفةً وافترّ ثغر فتاة عن ابتسامة بعدما سمعت كلاماً مخلاً، فإننا نشتبه في أخلاقها[2].

---

1 *Dictionnaire historique et critique* [1695 - 1697], t. IV, Bâle, 1741, p. 645.

2 Graillard de Graville, *L'Ami des filles*, 1761, p. 176.

وينسج «صديق النساء» بوديي دو فيلمير (Boudier de Villemert) على المنوال ذاته: «على النساء ألا يلعبن، حسب ما يقال، إلا من وراء ستار» (1758). فسواء كن متزوجات أم لا، على الأوليات كما الأخريات أن يحترسن حتى في حياتهنَّ الخاصة من البهجة المسرفة. فما تتعلمه مدام ديبينيه (d'Épinay) بالتجربة المريرة حين كانت تفيض على أسارير وجهها المتعة التي تشعر بها بالضحك إلى جانب زوجها: «كنا في ذروة الابتهاج بعدما تناولنا وجبة العشاء. كنا نثير ضحك حماي وأمي. كان شقيق زوجي يمازحني كثيراً عن البهجة؛ كان يحرجني تقريباً بقدر ما كنت غير متزوجة. (تحدجني أمي بنظرة شزراء). أمِن الجرم والفجور أن تنظر المرأة إلى زوجها نظرة رقيقة؟»[1]. لا تنال المرأة الاعتراف الاجتماعي والدنيوي إلا مقابل تقييد مُستلِب.

كائنة ما كانت الحقبة التاريخية، كان كبح الضحك وثيق الصلة برهانٍ مستحيل استحالة منع الاحمرار خجلاً. إذ إن الاحمرار خجلاً نفسه قد يصبح موضوع الضحك إن صدقنا ما جاء بين دفتي **الميناجيانا**، التي تروي أن ملكة السويد كريستين كانت تجبر محظيتها المتحشمة على أن تقرأ على مسامعها المقاطع الأكثر فحشاً وبذاءة لبروالد دو فيرفيل لتتسلى على حسابها، ولتجني بذلك متعة مزدوجة: «الآنسة الجميلة لم تقرأ ثلاثة أسطر؛ إذ استوقفها الكلام البذيء، فصمتت خجلاً؛ لكن الملكة، التي كانت تضحك حتى لاذت بكشحيها، أمرتها بالاسترسال، فليس من حشمة تدوم، واضطرت الفتاة المسكينة إلى أن تقرأ كل شيء»[2].

---

1 Louise d'Épinay, *Histoire de Mme de Monbrillant*, Paris, Gallimard, 1951, t. I, p. 15.

2 *Menagiana*, Delaune, 1719, IV, p. 315, cité par D. Bertrand, in *Dire le rire à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 165.

يتعلق الأمر هنا بنزوات ملكة وتقلبات أهوائها، لكن مونتيني سبق أن سخر من هذا النمط من التربية والتأديب الرديء والمسرف في التحشم، الذي يلفت الانتباه إلى ما تريد النساء إخفاءه، مثل تلك التربية التي تلقتها ابنتها نفسها على يد مربية عجوز متشككة ومتشددة، تتحرج من ترديد كلمة «زان»، التي تشير ببساطة إلى شجرة[1]! وفي الواقع، كانت المرأة الشريفة وحتى المرأة البسيطة، في كل الأزمنة، تعرف كيف تضحك متى وجب ذلك، بذوق رفيع وبسمت الوقار. بإحكامها السيطرة على مخيال قرن بتمامه وكماله، ما تلبث الساخرة اللاذعة نينون دو لونكلو (Ninon de Lenclos)، بقريحتها الروحية و«حكاياها التي تضحك الثكلى»، تمثل بالنسبة إلى روح الأنوار نموذج المرأة الساحر الأقرب إلى الرجل بسلطتها القادرة على الضحك والإضحاك وعلى رسم حدود الملح والطرف.

يزيد الضحك والأخذ بأطراف الحديث من مباهج الغزل ما يزيدها الحب ذاته. العقل يغفر كلّ شيء. لا تتهيب مدام دو سيفينيي (de Sévigné) من ركوب الأهوال في هذه المفازات البعيدة بتلميحها إلى الكيفية التي أرادت بها لا برانفيليي (la Brinvilliers) قتل نفسها: «لقد أقحمت عصا، احزروا أين: ليس في عينها، وليس في فمها؛ ليس في أذنها؛ وليس في أنفها؛ وليس على الطريقة التركية، لكم أن تتخيلوا أين...». ويحكي تالمون دي ريو (Tallement des Réaux) أننا سمعناها تضحك من آخر الشارع في الأثناء نفسها التي كان يجري فيها على بعد دارين من هنا استنطاق مدام لانجي (Mme de Lange) عند الليوتنانت المدني، والسبب عجز زوجها. فسواء كنّ وحيدات في مخدعهنّ أم كنّ اثنتين قاعدتين على أريكة أو على كنبة، أو كن في عربة أو في نزهة، كان كثير من الباريسيات يستثرن خيالهنّ بالتهام روايات قصيرة رومانسية أو غزلية: كانت بنت للويس

1 *Essais*, III, 5 «Sur des vers de Virgile».

الخامس عشر، فيما قيل، بسبب طول القداس الديني، تتلهى بقراءة **حاجب الرهبان الشارتريين** لجون شارل جيرفيز دو لاتوش (J. Ch. Gervaise de Latouche) الذي كانت تخبئه بين طُرَّتي كتاب صلوات الساعات[1]. باحت مدام دي ديفان (Mme du Deffand) لدالمبير بأنها قرأت رواية **تيريزا الفيلسوفة**، وتوسلت إليه ألا يتحدث عنها مطلقاً! وتحث رواية فيليسيا (Félicia) [فيليسيا أو طيش الصبا] (1775) قارئاتها بقراءتها على هذا النحو والضحك بلا خجل:

إليكن كتابي الأعز إلى قلبي،
كل ما سيحدث لك:
الأكثر عهراً (هكذا جرت العادة)،
بالنار ستدانين؛
لكن أكثركن حكمة وتعقلاً... ستضحك[2].

---

1 Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. 8, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 346. On aurait retrouvé un volume relié, aux armes de Marie-Antoinette, intitulé *Heures* et qui était en fait un roman de Madame Riccoboni.

2 Nerciat, *Félicia ou mes Fredaines* [1775], in *Romans libertins du xviiie siècle*, II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2005, p. 1065.

لا ريب أنها كانت قراءة من أجل الضحك، ولربما كانت من أجل استمراء مباهج روايات الغزل، لكن الكتابة؟ أن تكتبن قصصا خليعة، فهذا يعني بالفعل الانسياق إلى الإباحية، كذلك لا ينبغي لنا أن نندهش من أن النساء لسنَ قويات الحضور في جنس محض ذكوري من شأنه أن يسيء إلى سمعتهنَّ. فقد كان لنساء الأدب في عصر النهضة، المتقنعات غالباً، جرأةٌ سوف يَعْدَمْنَهَا في القرون التالية، فما لم يكن ملكات، فسوف ترميهنَّ ألسنة السوء بظنة الدعارة والفجور. تسلم لويز لابي (Louise Labé) بلا عناء بأن «أعظم متعة تأتي بعد الحب هي الحديث عن الحب»[1]. لكن يتعلق الأمر هنا بأكثر من تزجية وقت؛ فبكتابتها، فهي تمنح المتعة والاستمرارية لمشاعر خاطفة أو ضائعة، وتجني بالبحث والدراسة «الرضا عن الذات».

تستعيد الكلمات المستهلكة حيويتها بقلمها. **سجال الجنون والحب** (1555) كان مناسبة لحوار ساخر وهزلي من الأدب الكوميدي الراقي؛ حيث تقترب الآلهة من السخف، وحيث التلميحات التهكمية تتقصد المجتمع المعاصر والرسائل المبطنة الجريئة والبذيئة تسعى باستمرار إلى التبريح والتجريح في كل مساجلة كلامية. فخلف البورتريه الرائع للرقباء الحزانى، الذين لا يعرفون شيئاً عن الحب، نكتشف أن «صانعة الحبال الجميلة» [لقب لويز لابي] تتسلى بتصفية بعض الحسابات: «حين دلفوا إلى المنزل، كانوا يخشون أن يراهم أحد. وفور دخولهم، صكوا خلفهم الباب، وأغلقوا النوافذ، يأكلون بقذارة من غير صحبة، والمنزل في فوضى عارمة: ينامون

---

1 Louise Labé, *Débat de Folie et d'Amour*, *op. cit.*, p. 76.

كالديك الخصيّ بلقمة في أفواههم. وحينما يكونون بقبعات كبيرة جميلة بإصبعين سميكين، وقميص النوم المعقود بدبابيس يعلوها الصدأ حتى ما فوق السرة، وسراويل طويلة من الصوف تصل إلى منتصف الفخذ، ووسادة دافئة تفوح منها رائحة الدهن الذائب: النوم المصحوب بسعال متكرر، وأشياء أخرى مثل هذه البرازات التي كانت تملأ المفرش...». (الخطاب الخامس). إن دراسة جيشان العاطفة وتقلبات المشاعر، التي تُدار بجمل سريعة وناجعة، ووجهة النظر الأنثوية، يفصح عنها على رؤوس الأشهاد، هذه النظرة الخبيرة بالتفاصيل، إلى درجة أنها تقترح على النساء بعض الوصفات المسلية للإغواء، بما فيها بعض النصائح الخاصة بالملبس.

البوح بالرغبة، والحديث عن المتعة الجسدية، الاستيلاء على أدوار ذكورية، الاستهزاء بابتهاج من الرجال، دائما ما يكون لكلّ هذا نكهة انتهاك لذيذ بقلم نسائي، مثل هوة في الواقع منها يغور فيها صراع الجنسين. هكذا كانت المؤلِّفات النساء المعدودات على رؤوس الأصابع يختبئنَ في أغلب الأحيان تحت اسم مستعار، أو يبقينَ مجهولات، اللهم إلا إذا استعرنَ شفرتهنَّ من الرجال ليعبثن بالأفكار النمطية. فمثلما أنّ ثمة متعة ذكورية في التنكر والإحساس بمشاعر راوية أنثى، كذلك ثمة دهاء أنثوي مماثل في إزاحة وقلب القواعد الذكورية بتقديم بورتريهات لعاشقات تتوافق في آنٍ مع المواضعات والأعراف الاجتماعية وتناقضها بطريقة لا تكاد تُحسّ.

لقد عرفت مدام جان فلور (Jeanne Flore)، مؤلفة **قصص الحب** (*Comptes amoureux*) ما بين سنوات 1530 و1540، كيف تُبقي سرّها في طي الكتمان، إذ لا زلنا إلى اليوم لا نعرف من يختبئ خلف هذا الاسم المستعار: امرأة، ربما من مدينة ليون شأنها شأن لويز لابيه (Louise Labé)، كانت على علم بالإبداع الإيطالي، أهي رجل متبحِّر أوتيَ مفاتحَ العلم، أم جماعة أدباء، من الرجال والنساء التأم شمهلم فألّفوا ونقّحوا عديدا

من القصص؟ لا يستبعد [غابرييل أندريه] بيروز (G. A. Pérouse)، الذي حقّق المصنف -مصنف يعتريه النقصان لا محالة- أيَّ فرضية، فبحسب إن كنا نرغب في حسبانه مؤلَّفا كتبته امرأة أو رجل أو جماعة كتّاب، فسنلفي فيه بياناً نسوياً يضفي المشروعية على المطالب الرومانسية لنساء يتقبلن جنسانيتهنَّ، أو كانت محاكاة ساخرة تنال من تلك المطالب نفسها، أو كانت كذلك هجاء متهكماً من «صراع النساء»، الذي لم يهدأ له أوارٌ بعد، هجاء يُغالي في تقريعه كي يضحك أكثر.

أو لربما تعلق الأمر بالمعنى الحرفي للعنوان الذي وقع عليه الاختيار؛ أي بتصفية «حسابات». إذا تنبهنا بطيب خاطر إلى أن البطلات، المشهورات بعجرفتهنَّ وغنجهنَّ، يتأثرنَ بالعيوب المعتادة لكراهية النساء الكامنة، فثمة الكثير من الثيمات من قبيل المتعة الجسدية، وتقريظ الشباب، وجمال الجسد، وفن الإغواء، التي ترتبط بالاستيهامات الذكورية كما بتطلعات النساء وأحلامهن. فالمؤلف، كائناً من كان، قد لعب بصورة هزلية على هذين السجلين أو الملمحين بتقديم نفسه عن سابقِ إصرار وعمد على أنه امرأة[1].

حسب الكليشيه الشائع، تقدم الحكاءة باحتشام اعتذاراتها لأنها توظف لغة «فجة وفوضوية»: «هذا عمل امرأة». في رسالتِها التمهيدية تخاطب ابنة عمها (قريبتها) مدام مينيرفا، وتذكر، إلى جانب الصديقات المستمعات الثمانية، جمهوراً أوسع من السيدات الشابات اللاتي يروق لهنّ، في وقت قطاف العنب، أن يستمتعنَ ببعض القصص المبهجة. القصد العام، بوحي «باخوسي»، يأخذ، كهدف أساسي له، الزيجات غير المتوافقة؛ إنه يحث «السيدات العاشقات» على أن يستجبن لإغراءات خدمهنَّ والاستماع إلى نداء الطبيعة، بمعنى إلى غرائزهنَّ، بالتخلص عند الضرورة من أزواجهنَّ

1 Sur l'identité de Jeanne Flore, *Actualité de Jeanne Flore*, Paris, Honoré Champion, 2004.

العجائز المنفرين. لكي تشد انتباه قريباتها وصديقاتها، تمتح المؤلفة من مناهل متعددة، من روايات أسطورية، وقصص إيطالية تُرجمت أحياناً حرفياً، وروائع من العصر الوسيط رعوية، ومهزلة (تمثيلية هزلية) مبتذلة، وقصص رعب.

يشير الكل إلى تبحر في المعرفة واسعٍ، إلى كلٍّ يمعن التشبه قصداً بالقدامى، وبملامح متكلفة إلى حدّ التشويه. مثل الكثير من الغمزات، على القارئ المطلع أن يكشف السخرية المخبّأة في طيات عملية إعادة كتابة الأساطير العظيمة. تمثل المواقف النمطية قانون المتعة – امرأة شابة متزوجة بشيخ غيور، آنسة شامخة الأنف ومغرورة تصدّ محبها، نرسيس دعيٌّ ينبذ إيكو كاسفة الحال، فتاة يافعة لفرط ما رفضت الخطاب كان عليها أن ترضى بعجوز– فيما اللغة المتذوقة تلعب بالتعابير المصورة، والكلمات الفجة، والتفاصيل المحسوسة والجنسية في أغلبها.

الأولوية للبهجة، وللحب، وللشباب، وللحدائق الجميلة وللوجبات اللذيذة الطيبة: تصف لنا جان فلور (Jeanne Flore) هنا الفستان الضيق لروزموند، الذي يشي عن كلّ قوامها، وهنا تستحضر «الأفعال التي تأتيها الفتيات العاشقات النائمات بين أحضان أصحابهنَّ اليافعين»، والجهود التي تبذلها المتزوجات كي ينجحن في «إثارة الأطراف الجاثية والنائمة من شيخوخته الهائلة والخائرة القوى»، وهنا أيضاً يرفع زيفير قميصه ويكشف عن جسم أبيض وصلب البنية، عن أعلى الفخذ وتكور البطن؛ هنا، العجوز النتن أصبح هزأة بسبب أسنانه المتعفنة كأنها أسنان تيس شائخ، وقبلاته الرائلة، التي تترك آثارها مثل البزاق. كان الأشرار هم العجائز، فيما الشبان «ذوو الصدور القوية والمفعمة بالدفء، والذراعين غير القاسيتين في لعبة الحب اللذيذة» في عنفوان حماستهم.

قلب الأدوار

على العكس تماماً من تقليد الكياسة والأدب، يعرض للفتيات أن يُحرزنَ تقدماً، وأن يبادرنَ إلى الاعتراف. ضحك الابتهاج يكافئ ثقتهنَّ العمياء في المحب، «فطالما أن السيدات مبتهجات بغريزة الحب» فإنهنَّ لا يشعرن بخيبة الأمل أبداً، في حين أن الفتاة التي تظلّ عذراء تتمالك نفسها وتلجم جماحها بصعوبة، وتهلك من السقام. تضحك المجتمعات بينهنَّ، غير مكترثات لأيّ أخلاق أخرى غير قوانين الطبيعة وغاية المتعة؛ فكلّما مضت الحكايات قدماً، شهدنا فعاليات احتفالية للمجتمع الصغير والرقص والمآدب: تدعو المتحاورات الشباب إلى زيارتهنَّ، ويتضرعنَ إليهم أن يبيتوا إلى جانبهنَّ ليلاً! بأفعال خرقاء وحماقات مصطنعة أو حقيقية، يتبنى المؤلف كلاماً أنثوياً. فلربما يترجم هذا الكلام استيهامات مؤلف ذكر متنكّر في زي النساء، لكنّه كلام موجه إلى النساء كي يضحكهنَ، ولا أحد يشك في أنه لا يسهم في ابتهاجهنَّ بخلقه جواً مرحاً وحراً.

إن بقيت هوية جان فلور في طي الغيب، فالافتراضات المتنوعة تحيط أيضاً المؤلف بهذه القصة الصغيرة الساخرة المعنونة بـ«غرفة النوم غير المتوافقة، حوار حبّ بين مارغريت دو فالوا وخادمها[1]*». بسبب عنوانها، لا رويل كانت، منذ صدورها في بداية القرن السابع عشر، منسوبة إلى الملكة مارغو، وحتى إن كان هذا الإسناد متنازعاً فيه اليوم، فهي ليست أقلّ إيحاء في ما يخص كتابة الضحك والرغبة الأنثويين.

---

1 *Mémoires de Marguerite de Valois*, suivis de lettres et autre écrits, Paris, Mercure de France, 1971, p. 173.

لربما تعلق الأمر بنص تهكمي يرغب في توريط الزوجة السابقة لأنري الرابع بالمزايدة على مغامراتها الغرامية.

*حرفياً: زاملتها أو دابة الحمل. (المترجم).

أما في ما يخص الحوار، فيتعلق الأمر بالأحرى بمونولوغ ذي مفاعيل كوميدية، يقلب الخطاب الغرامي، ويعكس الأدوار؛ لأن الملكة لا تسمح أبداً لعاشقها بيتون (Peton)، المرتعد من الحب والعاجز عن التعبير، بطريقة أخرى غير نطق مقاطع صوتية أحادية، أو اللجلجة في الكلام: «أنا آتي متى استدعيتني... أنا أسير طوع تصريفك... سأصطبر على عذابي».

يتبوأ الصوت الأنثوي للخطاب الأيروسي مقاماً مهيمناً يعود إلى الصوت الذكوري، المختزل هنا إلى الرضوخ والإذعان: تأخذ مارغو زمام المبادرة، إنّها تصرح علناً برغبتها، رغبة متحرّرة من أيّ شعور ولا يمكنها أن تكتفي بإرضاء الكلمات الأكثر خضوعاً والأكثر تودداً؛ متى أراد بيتون أن يوضح مراده، كانت تقاطع كلامه أو تقلده بسخرية؛ لا بد من أنها لا تؤمن قط بآداب المحادثة، وتسخر منها، واثقة من سلطتها بوصفها امرأة، ومن سلطتها بوصفها ملكة: «اقترب، إذاً، عزيزي بيتون؛ لأنك أفضل وأنت قريب مني. ولما كنتَ أقدَر على إرضاء الذوق منك على إشباع السمع، فلنجرب من بين عدد لا نهائي من القبل المتنوعة أيّها ستكون الألذ كي نستمر. آه! يا لرقتها وعذوبتها وهي الآن طيبة حلوة على لساني!».

التعبير الحر عن المتعة هو، في قانون الحب، صفة ذكورية: عالم مقلوب؛ حيث المرأة -هنا الملكة- تتبنى المبادرة من أجل النساء، ما دام المحب بيتون ليس شيئاً آخر عدا انعكاس لخطابها ورغبتها في حين أنها تجسد هي عكس القوة الذكورية.

السلاح أو اليراع

أيُعدُّ حمل القلم مكملاً أو، على الأقل، تعويضاً عن النشاط الجنسي، وتأكيداً لمساواة الجنسين؟ في كثير من الأحيان، وهن متستراتٍ خلف قناع منهنَّ بوجه مكشوف، كانت النساءُ المؤلفات يطالبنَ باستقلاليتهنَّ في هذا السجل المزدوج. فالرجال يعترفون لهنَّ بحق نظم قصائد غزلية خفيفة، أو تأليف روايات رومانسية، لكنهم يعترضون على قدرتهنَّ الفكرية، ولاسيما القوة الضرورية ليتحدثنَ عن الحب، ويبلغنَ إيقاع العاطفة الحقيقي. يتكلم الأب دو شوازي (de Choisy) عن «تصنعهنَّ ومداراتهنَّ» وعن «فتورهن وحصرهن الطبيعي»[1].

يرى روسو، الذي يفضل رؤيتهنَّ يبكين مع جولي، أنّ الأغلبية العظمى من كتاباتهنَّ «بارعة الجمال وباردةٌ مثلهنَّ»، و«أكثر حكمة وتعقلاً منهنَّ شغفاً»، يستأهلنَ الغنادرة اللائي يخالطنَهم. إن وفرتهنَّ ليست إلا تململاً واضطراباً سطحياً: «يمكنهنَّ النجاح في المؤلفات الصغيرة التي لا تتطلب إلا خفة العقل والذوق والأناقة والغنج والظرف، وأحياناً حتى الفلسفة والتفكير المنطقي. يمكنهنَّ اكتساب العلم، والتبحر في المعرفة، والمواهب، وكلّ ما يُكتسب بالمراس وكثرة العمل، لكنّ هذا النور السماوي، الذي يلهب ويقدح الروح، هذا العبقري الذي ينخر ويفترس، هذه البلاغة الحارقة، هذه المشاعر الجياشة والسامية، التي يبلغ وجدها شغف القلوب، ستفتقد إليها دائماً كتابات النساء»[2].

---

1 *Histoire de la marquise-marquis de Banneville*, Paris, Mercure de France, 1928, p. 543.

2 *Lettre à d'Alembert*, Paris, Gallimard, «Folio», 1987, p. 269.

والروائيات أنفسهنَّ يؤيدنَ هذا الحكم بالتظاهر بكونهنَّ مجرد هاويات بسيطات، حسب أهوائهنَّ ونزواتهنَّ، ومن دون ادعاء أنهنَّ سيقرأنَ. إن كتابة المرأة، على حدّ قول بياتريس ديديي (Béatrice Didier)، هي ضرب من كتابة مناغاة (écriture-babillage) تتخللها كلمات مفعمة بالحياة والتماعات جميلة. وهكذا، تقول مدام ريكوبوني، التي ليست تحليلاتها الدقيقة أقلّ قيمة من تحليلات ماريفو، على لسان ماريان منذ الأسطر الأولى:

أكتب إليكم، لأني وعدتكم بسرد بقية مغامراتي، وأريد أن أفي بوعدي؛ إن كان هذا لا يروق لأحد، فليس أمامه إلا أن يدعني هنا. فأساساً أنا أكتب لأسلي نفسي، فأنا أود أن أتحدث، أن أدردش، بل أن أناغي حتى: حيناً أفكر جيداً، وحيناً بشكل سيّئ؛ أتمتع بالذكاء، ونفاذ البصيرة، ونوع من التلقائية والعفوية، وشيء من السذاجة؛ قد لا توافق ذوق الجميع، لكني لا أقدرها أقل منهم؛ فهي أجمل ما في طبعي...

لكن فحتى إن كان الرجال ينكرون تمتع النساء بكفاءة فكرية، فإنهم ينسبون إليهنَّ، بصورة متناقضة، معرفةً فطرية بالإباحية والمجون، وفي الوقت نفسه، أخلاقاً فاسدة؛ إنهم يمتعضون من جرأتهنَّ وإقدامهنَّ، أو يتظاهرون بذلك: يدعي تالمون دي ريو أن أبيات مدموازيل ديجاردان صدمته (مدام دو فيلديو Mme de Villedieu)[1]. عن مدام دي أوليير (Deshoulières)، يكتب أندريه بابيه: «يقال إنها تتمتع بمهارة عجيبة؛ لكن على أدب اللياقة أن يحملها على وضع قيود أضيق لبعض الحريات التي اتخذتها، والتي لا تتنافى تماماً مع حياء الجنس»[2]. ونلوم مدام دو مورا (de Murat) على «الأغاني

---

1 Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1961, p. 901.

2 *Jugement des sçavants*, 1685, t. IV, 5e partie, vol. IX, p. 450.

المنحلة التي تسمعها ليلاً وفي كل الساعات/ ووقاحة التبول من نافذتها بعد إسراف في التهتك والفجور»[1].

للتخفيف من حدة الانتقادات، كانت بعض الروائيات تتلفع أحياناً بقناع الأديبة العارفة، وتحت غطاء التاريخ، يمدحنَ، كما فعلت مدموازيل دو لا روش غيلم (de la Roche Guilhem)، في كتابها **تاريخ المحظيات** (1697)، أو مدام بيداسيي (Mme Bédacier) ومؤلفها **الحسناوات الإغريقيات** (1712)، مومسات الزمن الغابر، وهنَّ يقاومن كلّ «عبارة يمكن أن تثير الذعر في الحشمة الأكثر تزمتاً». مدام ميوست (Mme Méheust)، من جهتها، تجرؤ بشجاعة على أن توقع باسمها على **سيرة إميلي أو المغامرات العاطفية للآنسة دو** (1732)، بالمراهنة على أثر الفضيحة التي تتظاهر بتخفيف وقعها في مقدمة تطفح بالاحتشام: «في يوم من الأيام، بسبب نزوة طبيعية جداً بالنسبة إلى جنسي، كنت أتسلى بخط بعض الأسطر بلا غاية، بلا تخطيط ومن أجل غرض وحيد هو أن أشغل نفسي...».

لا تقيم المؤلفة أيّ مسافة بينها وبين راويتها إميلي، على نحو يجعل الدور الذي يعود إلى كلّ من الشخصين مبهماً وملتبساً[2]. لكن إميلي كانت دون خوان بزي النساء، ماكراً شقياً، بلا مأساوية: «لم أشعر في حياتي إلا بعاطفتين من بين أكثر من مئة أخرى ألهمتها؛ هذا ليس بالشيء الكثير وأجدني عاقلة»[3]. كانت تصد المحب الذي لا ترغب فيه، وتنساه نهائياً متى قضى غريقاً، وتنتصر على جميع الأحزان بفضل بهجة فتاة صغيرة مرحة؛ لأنها تضحك كثيراً بالقيام بخدع وحيل للراهبات أو للمتوددين لها والمتغزلين بها.

---

1 Rapport de Voyer d'Argenson, cité par Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, Puf, 2003, p. 159.

2 Mathilde Cortey, *L'invention de la courtisane au xviiie siècle*, *op. cit.*, p. 78. Elle n'a décompté que quatre romans confessions de courtisanes écrits par une femme.

3 *Histoire d'Émilie*, Paris, 1732, p. 168 et p. 238.

الحب المرح والساخر بتاء التأنيث يفرغ المشاعر، ويكتفي بذاته، وهو يتماشى وقواعد النوع الإباحي، لكنه يستبقي نوعاً من البراءة. في كلّ غزواتها وغرامياتها، لم تكن إميلي أبداً تحسب للعواقب حسابها، وإنما كانت مجرد امرأة تطالب ببعض الاستقلالية. لا تكتفي الرواية بمطابقة الواقع بتقديم صورة قابلة للتصديق، وبدرجات متفاوتة من الاختلاف، صورة جذلى، وغير أخلاقية بظرف ومزاح عن الأنوثة - والشخصيات الذكورية، من ناحية أخرى، لا تملك أيّ ذكاء وثقل عقل. تتحاشى مدام ميوست في أسلوبها البذاءات وتتقيد بنبرة أنيقة؛ كأننا بها تقترح ضرباً من عقد القراءة مبني على الإغواء والتسلية، ومصحوب بضحك خفيف الظل. في المحصلة، إن متعة الكتابة، أي متعة الحديث عن المتعة التي تدافع عنها الروائية في مسعاها الإباحي، أكثر بكثير من متعة الانتهاك.

إنها تتميز عن نظرائها الذكور بحشمة سافرة الوضوح، حشمة تزينها بكياسة ساخرة. بهجة خفيفة، مرحة، أهذه سمة رواية الغزل المكتوبة بقلم امرأة؟ تتميز أشباه المذكِّرات، التي كتبتها مدموازيل دو شارولي (de Charolais)، التي تحمل عنوان **بذيئة الوقت**، التي لا ندري إن كانت قد كُتبت من قبل حفيدة لويس الرابع عشر نفسها أم من قبل رجل مقنع[1]، بهذه السمة الرقيعة العارية من الحياء والساخرة (البارودية)، التي تكرس مكاناً واسعاً للضحك، ضحك أقرب إلى الهزل.

تنفجر مدموازيل دو شارولي، التي كانت تضع مولودها في الريف كي تخفي حبلها عن البلاط، ضاحكةً ضحكة مجلجلة، مليئة بالنشاط والحيوية، حينما قام الطبيب، الذي كان يرافق عملها، «بدغدغتها متى كان لا يستطيع أن يفعل شيئاً». ظرافة المواقف والحفلات ومجالس القصف والشرب تستبعد

---

1 *La Grivoise du temps*, in *Anthologie érotique, xviiie siècle*, éd. Maurice Lever, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 297.

أيّ انحراف أو سوء. يسجل موريس لوفيه (Maurice Lever)، الذي درس النص، تاريخية الكثير من تفاصيله، لكنه لا يعتقد أبداً بصدق الاعتراف: النساء، ولو كنّ أميرات، قلما يخاطرنَ في الأدب الفاحش بصورة مباشرة.

الضحك بحب: تفاهة روائية في الأدب الأيروسي أو الغزل امتدت عبر القرون. درس [أنطوان] فاتو (Antoine Watteau) العشرات من ضحكات وبسمات النساء اللاتي رسمهنَّ بثلاثة أقلام رصاص، ونشر في كل الأمكنة، وفي كل الاتجاهات من ورقه بلون الحنطة. أمست هذه الضحكات، التي منعتها طويلاً آداب الكياسة، تجتذب اهتمام البورتريهات التي تحيي ملامحها، على غرار الباخوسية صاحبة الورد لكاربو (Carpeaux)، أو الآنسة الفاتنة مايي لبرودون (Prudhon)، لكنها كانت ما تزال نادرة في القرن التاسع عشر. بروست الذي عاود الارتباط بالصور القديمة للشعر الإغريقي، يستحضر على هذا النحو الضحكة الطويلة لجيلبرت «انفلتت كحورية بحر»، تصعد من أعماق البحر، يتلألأ وجهها فجأة، ضحك غامض ومبهم يحل محل الكلام وأحياناً يشوشه؛ الضحك لغز دائماً، هو لغة تحتاج إلى فكّ شفراتها: «ثم انتابني شعور بالألم لعدم تمكني من بلوغ هذا الصعيد الآخر، الذي لا يدرك، من فكرها الذي تشي به ضحكتها»[1].

ضحكات ساحرة، ضحكات ساذجة، ضحكات مغناج، تعرض وتختفي، تبشر ببهجة الجسد، ولكنها تسخر أيضاً. ضحكات ملعلعة متولدة من سخونة الدم ومن المتعة، ضحكات صادقة نابعة من سعادة اللحظة، صرخات عنيفة لفتيات دغدغن أو استثرن. ضحكات فاجرة ومزاح متواطئ صريح. ضحكات نهمة جشعة وكذابة لمومسات يستمتعنَ بثروتهنَّ وسلطتهنَّ. ضحكات وبسمات الحب المبسوطة على وجوه النساء من خلال الفنون؛ إن هذه الضحكات والبسمات غير مبتورة الصلة بالمتعة، وتدعو الرجال إلى مشاركتها. «يا أيتها الأميرات عَيِّن لنا رُعاة ابتساماتكنّ» ...

1 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 584.

ضحكات النخبة والضحكات الشعبية

«أنا في غاية الانزعاج بسبب أنك لم تعودي ترغبين في الضحك من أي شيء غير لائق؛ لأن هذا يديم البهجة، والبهجة تصون الصحة وتديم الحياة» (رسالة الأميرة بلاتين إلى عمتها دوقة هانوفر، 9 آذار/مارس 1710).
مهما كانت تعليمات دلائل فن العيش، النساء لا يخشين إسماع انفجارات ضحكهنَّ حين يلتقين في ما بينهنَّ، في المغسل، وفي السوق، وفي المشغل، وفي غرفة الأكل، وحتى في ساحة السجن، في أي مكان لا تتناهى فيه ثرثرتهنَّ إلى آذان الرجال، وحيث يمكنهنَّ أن يتندرن ويسخرن بلا مخاطر على مشهد من عالم صُنع من قبل الرجال ومن أجلهم.

متصنعات ومتعجرفات في داخل الصالون، لكن البورجوازية الموقرة نفسها، هذه «المرأة كما يجب»، تنزع عنها رداء الحشمة كي تنفجر ضاحكة برفقة صديقتها الحميمة. ينفجر الرد السريع الفوري والبذيء، والضحك المعدي ينبو تدريجياً إلى درجة نسيان من كان سببه. أنريد إسكاتهنَّ، وإخضاعهنَّ للعقل؟ إن خيالهنَّ يقودهنَّ، إنهنَّ يتكلمن ويضحكن من أي شيء، يتحدثن بالنميمة، ويتحاكين قصصاً فاحشة: مجالس النساء الثرثارات، اللائي يروّعن الرجال، واللاتي عنهنَّ نبّه الملاحظون إلى أن المجالس الرجالية بجانبهنَّ تقتضي شهادة حسن السلوك والأدب[1].

1 Voir *L'Histoire sans qualités*, Christiane Dufrancatel, Arlette Farge, Geneviève Fraisse, Michelle Perrot, Paris, Galilée, p. 142.

لا يفقد الجسد أبداً حقوقه، وفي سياق؛ حيث الحياة حبلى بالتهديدات، يكون الضحك صمام أمان من العنف وعدم الاستقرار الاقتصادي والمستقبل المفتوح على المجهول، والولادات الخطرة، والموت أخيراً. ينتهي الكثير من الخلافات الصارخة بين أفراد العائلة إلى أغانٍ وضحك هستيري لا يتوقف. تخلق أشكال التضامن، ومدّ يد العون بين أبناء الحي، التواطؤَ. إن كنا أقدر على أن نتعرف على الإهانات والمسبات والضرب والخبط التي تحصيها المحاكم من أن نتعرف على فضّ الخصومات حول قِدر طعام، فإننا نعلم أيضاً، بفضل الحكايات الشعرية القصيرة، أن الكثير من النزاعات الزوجية تنتهي على السرير!

أي رجل سينتقم لشرفه خشية أن يصير موضوع سخرية واستهزاء المجتمع القروي، الذي لا يضيّع أبداً فرصة كهذه ليتلهى ويتسلى؟ إنهم لا يتجاهلونه: سرعان ما تسخر نمائم النساء من الحساد. كانت **الهيبتاميرون** [السباعية] لمارغريت دو نافار (Marguerite de Navarre)، **والفسح** لبونافنتور دي بيرييه (Bonaventure des Périers)، والأطروفات والنوادر لكوليير (Cholières)، ولبوشيه (Bouchet) أو دو فاي (du Fail)، وكل القصص المضحكة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، المكتوبة في معظمها بأقلام رجال، زاخرة بالضحك المسترسل لنساء صالحات يستغرقنَ في الضحك من قصص عن الأزواج المخدوعين، ويقهقهن حتى في الكنيسة على مرأى ومسمع من الكاهن...

لا شيء شيطانياً في هذا الضحك العفوي، وفيه من الكياسة والأدب الكثير. إنه ليس هنا لتهذيب الأخلاق وتقويمها، إنه لا يسعى وراء منفعة، حتى إن كان أحياناً وقحاً. الصحة الذهنية والصحة الجسدية، هما إلى جانب الضحك، ضحك شافٍ قال عنه الطبيبان لوران جوبير (Laurent Joubert) وأمبرواز باريه (Ambroise Paré)، إنه «يلم شمل الأرواح ويسهل الهضم»، وإنه يقهر السويداء.

حتى الآباء اليسوعيون الموقرون من أمثال فرانسوا غاراس، وإيتيان بينيه، وبيير-جوست سوتل، مؤلف رائعة **مسيرة جنائزية لبرغوث** (المكتوبة في الواقع باللاتينية)، لا يترددون قيد أنملة في اتخاذ الضحك بوصفه أنجع الأدوية لمحاربة الكسل والخمول ومواساة المرضى، الذين يرافقونهم في الإرشاد والتوجيه الروحي[1]. القصص القصيرة للضحك المتواصل العلاجي، ضحك الطبيب، أو القرد الذي يقلد الطبيب، تنبثّ في مصنفات القصص القصيرة في القرن السادس عشر، وتجد مكانها أيضاً في مظان البحوث الجادة للقرن الثامن عشر، عند بوانسيني دو سيفري (Poinsinet de Sivry) مثلاً[2].

يجعل الطبيب غاتي (Gatti) من الضحك طريقة علاجية: «إنّه لا يعرف إلا مسألتين أساسيتين: الإبقاء على المريض مبتهجاً وتعريضه للبرد قدر المستطاع». هكذا أشفى مدام هيلفيتيوس من مرض الزهري، بالانهماك في «الشقلبات» و«البذاءات» كيما يظفر منها بضحكة[3]. العلاج بالدغدغة

1 Étienne Binet, *Consolation et réjouissance pour les malades et personnes affligées*, 1620.

2 Poinsinet de Sivry, *Traité des causes physiques et morales du rire*, Amsterdam, 1768. Celui-ci rappelle qu'une tradition d'autrefois fondée sur les humeurs distinguait plusieurs sortes de rires : *hi, hi, hi*, rire du mélancolique, *ha, ha, ha* du flegmatique et *ho, ho, ho* du sanguin.

3 Cité par Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au 18e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 311.

التي تنظم الأمزجة هو ابتكار عصر الأنوار، أوصى به الطبيب الشهير تيسو (Tissot) من أجل ذوي التكوين الضعيف مثل الأطفال أو النساء[1]. يغنم الجسم بأكمله منافع وفوائد من هذا الضحك العفوي: «السائل الحسي» المسؤول عن الفرح ينشط كلَ الوظائف، ينضّر البشرة، يورّد الخدود، يقوّي العضلات، ينشر حرارته، على نحو يجعل «الحياة تومض في الآلة»[2].

في ما وراء الخطاب، ما الذي يمكننا معرفته من الضحك اليومي للنساء، وكيف تصلنا أصداؤه؟ مثل «الكلمات سريعة الزوال»، من الصعب الإمساك به. إنه يجد ميدانه الأثير في بعض أشكال الاجتماع البشري، من قبيل الحفلات، والتجمعات النسائية، والمسرات أو المباهج الخاصة، وحفلات الرقص العامة. السكرانات واللصوص يثيرون الرعب في أوفيرني منذ الربيع، «أشد ما يتخلعون في المشي»، تسجل مدام دو سيفينييه (de Sévigné)، التي كانت تعالج في فيشي نهاية أيار/مايو 1676: «بل لقد كان هناك فتى كبير مقنع بزيّ امرأة يسليني كثيراً؛ لأنّ تنورته كانت دائماً مكشوفة، وكان يُرَى تحتها ساقان جميلتان قويتان». أمّا الكباريهات فغالباً ما كان يرتادها الرجال، لكن بعضاً منهم كان يصطحب معه امرأته. كلّ شيء كان فرصة للضحك والغناء[3].

---

1 Tissot, *Traité des nerfs*, t. 2, 1re partie, cité par Carmelina Imbroscio, *in* «La maladie, le rire, le risible», *Dix-Huitième Siècle*, 2000, n° 32, *Le Rire*, p. 248. Des psychiatres font aujourd'hui des recherches autour de la thérapeutique par le rire, la guélotologie, et de ses conséquences neuro-hormonales.

2 Le Cat, *Traité des passions et des sensations en général, et des sens en particulier*, 1767, p. 247.

3 Alain Lottin, *Pierre-Ignace Chavatte, ouvrier lillois, un contemporain de Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1979.

هذه الحفلات المرحة للقرية؛ حيث يتسلى الجميع فتياتٍ وفتياناً، يمكن أن تنحرف أحياناً إلى مشاجرات، أو إلى عناق محرم، بسبب الإفراط في الشرب: الغضب والضحك ليسا دائماً بعيدين أحدهما عن الآخر. الأساقفة الصارمون، والكهنة على منبر الوعظ، يأخذون في مهاجمة ارتياد وفوضى الحفلات، التي اختفى الكثير منها خلال القرن السابع عشر.

يوجد الفرد أولاً من خلال جماعة. القصص، والتمثيلات المختلفة للضاحكات، العجائز المهيبات، الخادمات، النساء بهيئة الرجال، المهرجات، أو رماة القنابل الإناث، التي وصلتنا، في أغلبها بأصوات الرجال، كذلك وجب التساؤل عن هذا العبء الكوميدي، الساخر في أغلب الأوقات، الذي ينُئنَ بحمله، والذي يكشف خاصةً عن خيبات الأمل الذكورية: الخوف من الرجال ونمائم النساء، من الصعب فرز خيوط كرة الخيط. علينا أيضاً أن نتساءل: كيف يندرج الضحك النسائي في قلب المواجهة بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، الإطار التقليدي للتاريخ الرسمي للضحك منذ الأطاريح الإبداعية لباختين، الذي رأى في الضحك الكرنفالي للعصر الوسيط في آنٍ انتصاراً على الخوف وقوةَ تدمير محض شعبية في وجه الخطابات التثاقفية وفي وجه الأعراف القمعية لأدب السلوك واللياقة[1].

1 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

إن التواطؤات بين النساء تخترق الأوساط الاجتماعية؛ لأن تضامن الجنس يطغى على العداء الطبقي. تضحك العشيقة بطيب خاطر مع خادمتها: الخادمة التي تلبس وتغسل وترتب وتستمع إلى الكلام السري لا تهمل أي شيء من الأسرار الصغيرة للمنزل، وتسخر حيلها لخدمة تلك التي تطعمها[1].

يطمس الضحك الحدود والشروط: يسجل الرحالة السويسري بيا دو مورا (Béat de Muralt) باندهاش، سنة 1725، أنّ النخب الفرنسية كانت تتشارك بمتعة وتلقائية في فرحة الشعب[2]. هل للأمر صلة بالحقبة التاريخية. من المحتمل أنّ التكوين القوي لنساء القرن السادس عشر، اللائي ذقنَ مرّ الحياة، يصلح أفضل للمهازل والدعابات منه للتدلل وتغنّج النساء الراقيات، أو سكر مرتادات الصالونات: بقدر ما وسع النموذج الأرستقراطي من إمبراطوريته، انكمشت النخب على نفسها بالقطيعة مع القوى الفظة للشعب، والضحك، اللاجئ إلى الثقافة الشعبية، بدأ بالبداهة تدريجياً في الابتعاد عن الدوائر الرسمية. مع بيا دو مورا، يمكننا، رغم ذلك، التساؤل إن كانت المرأة قد سخرت طويلاً كـ «عبار» بتحمّل جزء من العفوية والخفة الوقحة واللامسؤولية. في الواقع، لا يلبث الضحك أن يكون رابطاً أساسياً للاجتماعية. شاركت الطبقات المثقفة من المجتمع، رجالاً ونساء، أطول مما تبدو عليه في الاحتفالات الشعبية، والحوار لم يتوقّف قطّ بين الساخر الفكه والمجدّد، الذي يحتفي بالجسد من خلال وظائفه الحية، وتصوّر أكثر روحانية، وأكثر نأياً عن الضحك.

---

1 Voir par exemple les nouvelles 8, 59 et 69 de l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre.

2 Béat de Muralt, *Lettre sur les Anglais et les Français*, Paris, Honoré Champion, 1933, 5e lettre sur les Français, p. 247.

ثرثارات مرحات

يحيل الضحك إلى كيفية في الوجود المشترك؛ فشخصان يضحكان في وفاق انسجام لا يمكن أن يكونا من ألد الأعداء. بما هو معدٍ، الضحك يقيم جسراً بين الجنسين في لحظة جنون جماعية خاطفة توطد مشاعر الانتماء إلى جماعة من الناس. يمكن أن يحدث على الضدّ من أحد أفراد القرية –لا وجود لجماعة من دون «هزأة»، يشير بلزاك– أو عفوياً خلال موقف غير لائق ينافي قواعد الأدب: ضحك النبذ أو ضحك الاستقبال.

إن له طقوسه الاحتفالية ونوباته اليومية حسب الحالات المختلفة للاجتماعية. أشكاله المتعددة تُبتدع انطلاقاً من تراث النكات، وأغاني الشرب والسكر، والمواعظ المرحة، والمقالب المضحكة، والتهريج، ومصنفات الدعابات، والمهازل، وأدب الجوالين، والكتيبات الساخرة، والمؤلفات السوقية، والألعاب في الساحة العمومية. فسواء نهل من مادة شفاهية، أو متح من مصادر أدبية، فهو يصنع وينقل أفكاراً نمطية هزلية تدوم على امتداد القرون، ولكن لا يجري إدراكها على صورة واحدة حسب المواقف والحقب[1].

ربما يضحك كلا الجنسين من القصص والدعابات نفسها، مهما كانت بذيئة. لقد بين [بيير] نيكروغ[2]، بخصوص القصص الشعرية القصيرة في العصر الوسيط، أنّ الضحك من الهزلي الفاحش لا يفصل بين الطبقات الاجتماعية، ولا بين الجنسين أحدهما عن الآخر: قد تمتعض نساء

---

1 Daniel Roche, «Le rire bleu», *Dix-Huitième siècle*, 2000, n° 32.

2 P. Nykrog, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 220.

الحدادين والصيادين أو بنات الفلاحين من الكلمات الوضيعة التي تناسب جيداً آذان النساء الأرستقراطيات -القصص الفاحشة تتوجه أساساً إلى نخبة المجتمع- وفي أغلب الحالات، إن حشمة النساء تتكشف بطريقة شكلية محض؛ فلاحات أو سيدات خطيرات الشأن، فهنّ يغتتن ضحكنَ ويخفينه بستر أفواههن فيما المنافع الطيبة للمتعة يتشاطرها الجميع.

إن نجاح المهازل والكوميجيات، التي تتناول المشاكل الزوجية والحياة اليومية، يُفسر جزئياً بواقع أن كلا الجنسين، وهما ينخرطان في هجاء انتقامي حيال النساء، يتلقّى أيضاً شنيعَ التوبيخ. أزواج مخدوعون وراضون، زوجات شرسات الطبع وفاسقات وكذوبات؛ وإذا كان للنساء، في أغلب الأحيان، الكلمة الأخيرة، فالرجال ينجحون، في نهاية المطاف، في الانتقام سراً وفي صمت. إن الحياة عبارة عن مهزلة؛ حيث يلعب فيها الرجال والنساء الأدوار بالتناوب، وفنّ القصة الشعرية القصيرة يكمن في احترام التوازن بين الجنسين.

إلى جانب ثقافة شفوية منتشرة على نطاق واسع، ثمة رغم ذلك بعض التباينات والفوارق الملحوظة، لكن الإفادات والشهادات الشفوية أو المكتوبة تبقى هزيلة. إن التمثيلات الأدبية، التي توصّف «مجالس النساء»، هي إنشاءات من بنات خيال الرجال، الذين يشوهون عن عمد ملامحها الهجائية. يتداخل التمثل بالواقع بشكل وثيق. بوصفه مُستبعَداً عن الخدر، كان لدى الرجل فكرة معينة عن الاجتماعية النسائية، ومن خلال ما يعتريه من مخاوف وهواجس، ونفور شديد ورغبات، يشكِّل شخصية المرأة الضاحكة، كامرأة بقباقة سادرة ومصرة على عاداتها، فضولية، تهزأ من القواعد ومتهتكة قليلة الحياء خاصةً.

في رحبة السوق والكنيسة والمغسل؛ حيث حظر عليها الوجود، وبجواره، كانت مهددة بأن تُشتم وتُسب، كانت هذه أمكنة لقاء حار تغنّي فيها مدبرات المنازل ويضحكنَ، لكنها كانت أيضاً أمكنة انتقام، و«مختبرات» إشاعات ونميمة واغتياب. سيقدم أدب القرن التاسع عشر بوفرة هذه الكليشيهات عن

نساء جهوريات يقهقهن ويكركرن في ما بينهنّ، غسالات الثياب النورمنديات الصياحات اللائي صورهنَّ مثلاً ستندال في **لاميل**، واللائي لا يضيّعنَ فرصة لنهر عابر، أو سخرية من البورجوازي، أو مبيضات الثياب أو منظفات الألبسة شديدات البأس المحترفات في رواية **الخمارة المريبة**، اللائي يتسلين ويضحكن على مرأى تبادلهنَّ الصفع على المؤخرات. لم يتغير المشهد قط خلال قرون حتى إن كان الفصل بين الجنسين، الأقوى في ظل النظام القديم، يشدد أكثر على الفروق بينهما.

بما أنهن كن ممنوعات من الأخويات الذكورية، المهنية أو الترفيهية، استحوذت النساء على ملكية المنزل، فكن يجتمعن في ما بينهنَّ فيما الرجال يقصفون في الكباريهات. لا يكفي مسك الخيط والإبر في شكم لسانهنَّ. بفضل الاختلاط والظلام، بقبقة الثرثارات هي سهم خطير مغمور في الغيبة والسخرية. لا تكتفي العجائز الدرداوات، في كتاب **أناجيل المغازل**، بتبادل بعض وصفات الأعشاب السحرية، بل يتحدثنَ عن الأيام الخوالي، عن الزواج وعن قصص حبهنَّ: نحدس من خلال أسمائهنَّ، بيلوت لا كورنو (Belote la Cornue)، بيريت دو ترو-بونيه (Perrette du Trou-punais)، أن بعضهنَّ كنّ، في ما مضى، بائعات هوى، وأنهنَّ ما زلن يعرفن أسرار البلدة. أقل تعرضاً للتغيير والحركة من الرجال، هنَّ يمثلن «مآويَ» لحفظ التراث.

يسير كلام النساء على منوال رغبتنا في الصمت أو النسيان، وضحكهنَّ، المفعم بعدم الاحترام، ولكن أيضاً بالحس السليم، يكشف عما يختفي خلف البهرجة الرسمية الزائفة. غالباً ما ينظر كاهن القرية إلى الورش أو المشاغل، وأمسيات الحياكة، والغزل أو الحلج، و«المحل الذي تجتمع فيه النساء وهنَّ يغزلن (escraignes)» كما نقول في بورغوني؛ أي مجالس النساء في العمل، على أنها أعمال خبيثة ومفاسد بسبب الثرثرات والدعابات السمجة والبذاءات التي تطرق آذان الفتيات.

السهرات

في السهرات المسائية، البيئة المفضلة لدى الحكائين تكون الفضاءات المخصصة للرجال والنساء الكتيمة قليلاً. وصف نويل دو فاي (Noël du Fail) واحدة من هذه الليالي في مقاطعة شامباني، التي كانت تلمّ شمل أناس من القرية عند أحد الأعيان، يدعى روبان شوفيه (Robin Chevet)[1]. فيما كانت النساء يغزلنَ أو يرتقنَ والرجال يشحذون أدواتهم، كان السيد روبان، «وبطنه مشدود مثل طبل، ثملاً مثل باتو، يثرثر وظهره في اتجاه النار». نشدو، ونستمع إلى حكاية قصة جميلة، ومن الوجيه المراهنة على أن النبيذ يفعل فعله، فمتى ينام البعض كان البعض الآخر يضحك بصخب...

يستحضر تابورو دي أكور (Tabourot des Accords) هو الآخَر هذه الليالي الديجونية [نسبة إلى مدينة ديجون الفرنسية] المرحة؛ حيث بنات الكرامين[2] الجميلات، وهنَّ ينسجن مغزلهنَّ، يستقبلنَ «مساحج»[3] عاشقة: «حين يكون المجلس ضاجاً، نحكي عدداً لا نهائياً من النكات والقصص الممتعة»، مهازل بذيئة ومقالب جنسية كثيراً ما يتعلق فيها الأمر بضراط، ولا يراعي فيها الأسلوب حياء الآنسات: «ما الذي يجب فعله لتجنب البرد -ينبغي حمل القليل من الغائط في منديل قريباً إلى الأنف؛ لأننا إذ ذاك لن نشعر بالبرد وإنما سنشم رائحة الغائط (**أحداث مجلس سيدات أخوية هابيتافي الكبير**)».

---

1 Noël du Fail, *Propos rustiques de Maître Léon Ladulfi, champenois*, Lyon, 1548, cité par Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*, *Paris, Seuil, 1982, p. 98.*

2 أي مزارعي العنب. (المترجم).

3 مفرد مسحج وهي فأرة النجار، أي الآلة التي يبرى بها الخشب ويصقل. (المترجم).

ليست الفتيات آخر من ينفجر ضحكاً: «الكل يغرب في الضحك، ولاسيما الفتيات، بعضهنَّ يضحك حتى تبدو نواجذه، وبعضهن الآخر كان أكثر حرجاً إذ يخفين ضحكتهن بوضع أيديهن أو ثوبهن على أفواههن»[1]. ضحكات وقبلة هي مكافِئة أحسن راوٍ[2]. تكون فئات الأعمار مختلطة. تلعب العجائز عفوا وتلقاء مع الأصغر سناً، اللاتي يتحملنَ مسؤولياتهنَّ، من خلال ضرب من الميثاق بين ضعفهنَّ هما الاثنتين: في رواية **الجلد السحري**، يصف بلزاك هذه البهجة الدائمة لبلدة بوريونية، كأنها «روتين السعادة»؛ حيث «الأطفال الصغار يمزحون ويمرحون، والنساء العجائز يتجاذبنَ أطراف الحديث وهنَّ يضحكن». الفتيات اليافعات، الفضوليات، يلتقطنَ الوصفات، ويلملمنَ الأسرار من أخواتهنَّ الكبريات: «يضحك المبسم اليافع على نفسه». لكن الأسقف يحسب ألف حساب لـ «سمر الشابات اليافعات»؛ لأنه يبدو له تمهيداً للماخور.

يخشى الرجال بطبعهم ثرثرة النساء الشرسات، أو يضحكون منها. يستقي فريق أول منها حججاً تدلل على شرانية النساء شديدات الكيد والمِحال، والفريق الثاني هم شركاء في أسرارهنَّ الصغيرة، ويطيب لهم أن يحكوا بصوت عالٍ بعض الأفكوهات والأهزولات: «أنا سعيد بأنهنَّ يتظاهرنَ أمام الناس بخياطة ثوب أو الغزل، على أنهنَّ بإشاحتهنَّ نظرهنَّ يفتحن آذانهنَّ ويؤجلن ضحكهنَّ إلى أن يكن بمفردهنَّ. يا إلهي، كم ستحكين، يا أيتها النساء، من نكات لمّا تكنَّ بينكنّ، أو حين تكنَّ بينكنَّ أيتها الصبايا!». تعلق بونافنتور دي بيرييه، التي كانت ترفه وتسرّي عن القراء والقارئات بقصص حب خليعة[3].

---

1 *Ibid.*, p. 11.

2 Tabourot des Accords, *Les Escraignes dijonnaises* [1588], Rouen, 1640, p. 5 et p. 76.

3 Bonaventure des Périers, *Nouvelles*, *op. cit.*, 1re nouvelle.

وإلى ذلك، الفتيات لا يعدمنَ الاختلاق والكذب كي يفلتنَ من رقابة الأمهات. على الرغم من أن المتخصص في الفولكلور فان غينيب (Van Gennep) يشير إلى أمثلة عدة لجمعيات موضوعة تحت رعاية القديسة كاثرين أو القديسة أغاثا في سافوا، لا نملك آثاراً لمنظمات وأديرة للشباب مخصصة للفتيات في العالم القروي القديم. ضاحكات وثرثارات، فقد كنّ يتسلينَ وهنَّ يتجولنَ يداً في يد.

في منطقة ميدي مثلاً، ولأنهن كنَّ مستبعداتٍ من اصطخاب ومعمعة الشباب، كنّ يجتمعنَ في زمر صغيرة ليرقصنَ ويشدينَ تحت أشجار الدردار، وهنَّ يراقبنَ الجوار. في بورغوني، تسترعي انتباهنا مجموعة من الفتيان والفتيات والمتزوجات حديثاً، الذين يتراكضون ليلاً وهم مقنعون[1]. شوارع القرى الكبيرة، بعروضها المرحة للمهرجين وفرقها الجوالة، التي تمثل مهازل مضحكة من دون أيّ رقابة، يبذلون بطريقتهم تعليماً حياً؛ «صيحات» المهن الصغيرة تنضح بالبذاءات المرحة التي لا تسيء لأحد: «خرشف، خرشف، من أجل إست أسخن!». الرأي الساذج يقبل بهذه البهجة الطبيعية، التي تدل على الصحة والطبع الجيد: «لا يمكننا أن نسيء الظن في الغناء، والضحك، والرقص». يقول مثل دارج.

على غرار **أناجيل المغازل**، ليست **ثرثارات النفساء** مجرد شخصية أدبية أبدعها عقل كاره للنساء؛ حسب تقليد هزلي قديم، فهي تؤلف هجاء أميناً إلى حدّ ما، بين الخيال والواقع، والرواية والتقرير، عن هذه المجالس لنساء خاملات ثرثارات مجتمعات في مخدع النفساء الجديدة. الرواية مسرودة على ما قيل من قبل ابن العم، الرجل الذي اختبأ وراء ستار بجانب المخدع، والذي

1 Martine Grinberg, «Hommes sauvages, cornards et travestis : femmes absentes? », *Le Carnaval, la Fête et la Communication*, Nice, Serre Éditeur, 1985, p. 275 - 285.

كان يعالج أساه واكتئابه بالاستماع إلى الأحاديث المرحة للثرثارات. بقيت أمّ النفساء إلى جانب ابنتها لترعاها، ابنتها التي أتت إلى العالم بطفلها السابع، وكلتاهما معاً تستقبل، في بيتها في زقاق كينكامبوا، «زقاق الكلام السيّئ»، نساء الحي، نساء من شتى الأعمار والفئات الاجتماعية: ستاً وسبعين متحاورة مختلفة، من بينهنّ سبع يتحدرن من الأرستقراطية، وثلاث عشرة متزوجات بموظفي الملك ورجالات القضاء، وعُيِّنت اثنتان كبرجوازيتين، ودزينة تأتي من أوساط التجارة أو الصناعة الحرفية.

كل واحدة من الزائرات تتكلم بلغة وسطها، وتجرح مجاوراتها. لا شيء يغيب عنهنّ من الشائعات المحلية، والزيجات، والحياة المهنية للأزواج، والمال، والسياسة، وانعدام الأمن. تجأر إحداهنّ بالشكوى بأنه بسبب ثروة أبيها لم يتبقَّ منها حتى «خيط رفيع يشدّ به السجق»؛ وأخرى تسخر من أسقف يقضي ساعات طوال في الاعتناء بلحيته؛ وعجوز درداء تعبّر بكلام بارع عن القديسين، الذين يقصفون بدل أن يقدّسون؛ ينعقد الإجماع على السخرية من تقصير موظفي الملك وإخلالهم بالواجب وغلاء المعيشة. غالباً ما تحاذي أولئك السيدات الكلام الفاحش بانزلاقات دلالية، وينفجرن بضحك صاخب جداً «كأنّك بسماعهنّ أمام أتنٍ في مرج تنهق لتنزى».

كانت الخادم تجلب الكثير من وجبات الطعام الخفيفة، ما يزيد من المتعة المشتركة، وكلّ هذه الأحاديث المرحة تستطيل ثمانيةَ أيام متتاليات، في مطلق الحرية: «هذا! لنشرب هذا! الوقت يسمح بذلك، ثم إنّ أزواجنا ليسوا هنا!». وعلى إثر هذا تتفرّق الصديقات وتضحك النفساء بملء فِيها من خطل وغرابة كلّ واحدة من زائراتها برفقة ابن عمّها، الذي خرج من مخبئه. يتمتع المؤلف، بقليل من الحسد، بهذه الثرثرات، ومناهضته للنسوية لا تستثني أيّ فئة اجتماعية: «هيئنَ حناجركنّ لتضحكنَ/ مما أردت وصفه/ مادة الضحك من الابتذال/ حد أن لا موضوع قد يضاهيها/ لتأخذنَ كفايتكنّ». بعد أن نُشرت

في أوراق منفصلة سنة 1622، شهدت هذه الأهجية نجاحاً منقطع النظير: **ما بعد العشاء الثاني لثرثرة النفساء** يمثّل القسم الثاني الذي تعقبه ثرثرات أخرى. المجموعة الكاملة تحمل عنواناً فرعياً توفيقياً: «في ساعة الصفاء». وقد أعيد طبعها عدة مرات، إذ كثيراً ما كانت تقلّد هذه الثرثرات أيضا.

من أجل التسلية: الكرنفال

بهذه الاجتماعية النسائية، الساخرة والوقحة، دائماً ما كان الكتّاب مولعين بها، وكانوا يوظفونها عادة كقوى كوميدية ليشجبوا صراحة النظام القائم. لا يمكن لمجالس الثرثرات إلا أن تجسد «الوجه الآخر» للمجتمع؛ فمنذ أن صور أريستوفانس نساء الشعب يستولينَ على السلطة، أو يقررنَ إضراب الجنسين عن العمل، باتت تجمعات النساء تقدّم نموذجاً مضاداً للعالم الذكوري التراتبي للحكام والنبلاء وحاشية الملك؛ ولمّا كنّ يحكمن بضحكاتهنَّ وأجسادهنَّ، ليست سلطتهنَّ أكثر من مجرد محاكاة ساخرة. فبما أن الضحك معدٍ وانفجاري ومسرف ومخالف للصواب في الغالب، فهو يدلّل على ضعف عقلهنَّ، وبالتبعة فهو يشرعنُ ضرورة إخضاعهنَّ. بل الأفضل من ذلك: إن «الضحك النسائي الجيد»، الذي من شأنه مقاومة العنف الذي يمارسه الرجال عليهنَّ، يفيد أيضا في منع أيّ وصم بكونهن ضحايا، وفي النهاية أيّ إقرار أو دعم للنظام القائم. إن الضحك، الذي يمكن أن يكون فوضوياً، يدبر، في قلب علاقات القوة، التسلية والترويح والمتعة.

وفي المدن، تضفي فترة الكرنفال، الذي يجمع جماعة البلدة، طابعاً رسمياً على هذا العالم المقلوب؛ حيث المجتمعات المرحة، وهي تتهكم من السلطة الرسمية، تخضع في الواقع للقواعد الهادفة إلى تأبيد قيم الجماعة: بيّن العديدُ من الدراسات أنّ وظيفة الضحك ليست الاحتجاج على التبعية التراتبية، بل هي، من خلال طقس للقلب، التعبير عن الوحدة والاستمرارية. خلال بضعة أيام، يتمتع الجسد بكل الحقوق، نأكل حتى نمرض أنفسنا، نرمي القمامة في وجوه بعضنا، نلطخ ملابسنا بالفضلات، نرقص حتى تخور

قوانا. تغدو التراتبية مستوية، يلبس السيد لباس فلاح وضيع والرجل يتقنع في زي النساء - لكن العكس استثناء. المجالس المرحة، بحاشيتها من الحرس والموظفين، تقلد هيئات السلطة بوضع أقنعة وقبعات حمار بجلاجل.

أيّ مكانة تحتلها النساء رسمياً في سعار اللعب هذا، والفوضى، وسقط الطعام الوفير؟ إننا نعلم أن الأم البلهاء، والأم المجنونة، وأم الطفولة، «الوجيهات» الرئيسيات في الحفلات وعصابات «الحمقى»، كانت على الأقل، في العصور القديمة، تؤدّى من قبل شباب متنكر في زي النساء - لدينا حتى حالة كاهن تنكرَ في زي امرأة ليشارك في حفلات المهرجان[1]. تمشي النساء، ويختلنَ في المواكب، يشاركنَ في المآدب الفاخرة وحفلات الرقص، ويحضرن الجعجعة والصخب؛ المراسيم البلدية، التي تنظم الرقص التنكري، تتوجه عامة إلى الجنسين معاً، ما يدل على مشاركتهنَّ على الأقل كمشاهدات. في بعض مدن الشمال، نحيل إلى اليوم الذي كان يُخصص لهنَّ خصيصاً، مثل الخميس السابق على ثلاثاء المرفع. وفي أوقات أخرى من السنة، أعياد أيار/مايو أو أعياد أرباب العمل في المدينة، تنتخب الأحياء ملكتها، ملكة تتمتع بكل السلطات ليوم واحد، بما في ذلك سلطة اختيار مرافقها في الرقص.

1 Élie Konigson, Jean Jacquot (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, t.3, CNRS, 1975, M. Grimberg, «Carnaval et société urbaine», art. cité.

في الكثير من العروض الكرنفالية، كانت النساء غائبات فيزيقياً؛ لأنه ليس سوى الرجال على الحوامل أو المنصبات الخشبية؛ وفي الوقت نفسه، كنّ كليات الوجود رمزياً بالنظر إلى أن معظم الألعاب والتنكرات كانت تقوم على صراعات زوجية. المهازل المضحكة والحماقات التي كان يؤديها الشبان، وهم ينتقلون من حانة إلى أخرى، تحولت إلى هزأة مدبرات المنازل، والفتيات الشابات، والزوجات الآمرات الناهيات اللائي يخدعنَ أزواجهنَّ. يضحك الجمهور لما يُستهزَأ من الجسد الأنثوي من خلال التنكر المهرج، ومن الإنجاب المضحك لوحوش صغيرة، ومن النساء المترجلات والمَسْخرات، ومن الفتيات الشبيهات بالحيوانات.

تصور لعبةٌ في نورمبرغ فتياتٍ شاباتٍ لم يتزوجنَ قبل الصوم الكبير وكنَّ ضحية صيحات استنكار أو استهجان؛ فكن يُربَطن إلى محراث، أو يُغطَّين بماء مملّح مثل سمك الرنكة ليبقين طريات[1]. «الزوج المقهور على أمره أو قصيدة أرسطو» تزين موضوعاً عادياً لا يمكن، حسبه، حتى لفيلسوف أوتي مفاتح الحكمة أن يقاوم نزوات امرأة. العنف ليس ببعيد عن الضحك المحرر متى تعلّق الأمر بإظهار النساء في حالة جنون، والماردات والأمازونيات الجامحات، والمخلوقات الكذابة، والنباحات، والمشاكسات كثيرات الخصام، اللاتي يبحثن عن أعذار لكيلا ينهضنَ بواجبهنَّ الزوجي، واللاتي لا تخمد رغباتهنَّ متى أعجبهنَّ فتى من أبناء القرية. المشاكل الجنسية ومشاكل

1 Marjoke de Roos, «Misogynie et matriarcat, le rôle de la femme dans les jeux de carnaval», in *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui*, Actes du 115e congrès national des sociétés savantes, Paris, Éditions du CTHS, 1991, p. 213.

السلطة هي في قلب هذه المسرحيات القصيرة (السينت)، انتقام قصير الأمد؛ حيث الرجال، المهانون غالباً، يقلبون الوضع لمصلحتهم بإخضاع الناشزات العنيدات بفيض من المسبات والبذاءات.

لا يمثل الكرنفال الرغبة الأنثوية؛ لأنّ هذه الأخيرة قد تكون أكثر تدميراً. في حين أنّ الرجل المتنكّر في زيّ النساء يثير دائماً الضحك بحركاته وتقليده غير المتحشم، فإنّ السلوك المعاكس؛ أي سلوك المرأة المقنعة والمتنكرة، ينطوي على خميرة خطيرة للثورة، وشكلها الهزلي قد ينجرف، بعيداً عن رموز الطاقة والخصوبة، إلى الشبق، والاختلال والفوضى، وتثير ردود فعل معادية للمرأة: ملكات الكرنفال المرحات يستحلنَ، إذاً، إلى هدف سهام شديدة التقريع[1].

يقيم الضحك الكرنفالي، الذي تتعهد به السلطة الرسمية، رمزياً، لبضع ساعات، مساواة بين أعضاء الجماعة، ويحتفي بعودة الحياة والربيع. هدف كل هؤلاء الشباب هو الزواج بطريقة لائقة؛ وهم يستفيدون من الإجازات الكرنفالية لطرد لعنة الأخطار، وجعل النساء يعرفنَ أنهم يعتزمون فعلاً تولي زمام مسؤوليات البيت؛ لأن سلطة الرجال، رغم علاقة الهيمنة، كما تُضفَى عليها الشرعية في الخطاب القانوني أو الكهنوتي أو الطبي، دائماً ما تزعزع وتُستَلب على يد النساء. بما هن مقصياتٍ من الفضاء العام، فإنهن يمارسن سلطتهنَّ بصورة غير رسمية؛ إنهنَّ يسيطرنَ على الغذاء، وعلى البيت، وهنَّ يملكنَ معارف سرية وغامضة لا يملكها الرجال، لهذا يتعيّن على الرجال في كثير من القرارات أن يذعنوا لهنَّ.

1 Natalie Z. Davis, *Les Cultures du peuple*, Paris, Aubier, 1979, chap. v, «La chevauchée des femmes».

ضحك يلهث

بما هي مثيرة ولا شك قريبة من المعيش اليومي، تصور كوميديات شكسبير ضحكات أنثوية ليست في حاجة إلى عيد كرنفالي كي تقلب بفعالية أركان نظام تراتبي ما، وتقوض أساسات الأفكار الجاهزة. صحيح أن بيتروشيو يعيد كاثارينا إلى الصواب في مسرحية **ترويض الشرسة**، لكن في الغالب البطلات اليافعات المفعمات بالحيوية والنشاط والمرح هنَّ من يدبرن ويقدنَ الرقص؛ فروزاليندا في مسرحيته **على هواك**، أو فيولا في مسرحية **ليلة الملوك**، المتنكرة في زي فتى، وروزالين في **خاب سعي العشاق** الساخرة من أحاديث الحب، وبياتريتشي في **جعجعة بلا طحن**، التي تبدع في السخرية اللاذعة والتهكم، جمهرة من الفتيات الأريبات والمفعمات بالبهجة، اللائي يرتدينَ أحياناً بجراءة هندام الرجال، ويتلاعبنَ بالمواضعات، ويكشفن أقنعة الأحكام الاجتماعية المسبقة.

إنهنَّ يضحكن بوازع رغبة في الضحك أكثر منها رغبة في وضع الدروس والعبر: في **ترواليوس وكريسيدا**، كانت هيلينا الحسناء، المسؤولة رغماً عنها عن حرب طروادة، وهي تداعب الذقن الأمرد لترواليوس، وباكتشافها شعرةً بيضاء في غير موضعها، لم تمسك نفسها عن الانفجار ضاحكة؛ لقد جرت معها التراجيدية هيكوب وكلّ أبطال الدراما (الفصل الأول، المشهد الثاني). وتميل مسرحية **ثرثارات ويندسور المرحات** صراحةً إلى صف المهزلة الكرنفالية، وتقلب القوانين القائلة إنّ الرجال هم من يملكون السلطة، والنبلاء هم الذين يتحكمون في الطبقات الشعبية.

أكان الماكر والمختال بنفسه السير جون فولستاف (Sir John Falstaff) يرغب في أن يغوي متزوجات برجوازيات محترمات منذ أمد بعيد، طامعاً في أن يظفر بسرير ومال الزوج؟ موضوعا شوقه ورغبته، العشيقة فورد والمحظية باج، لم تتركا له مجال إثارة إعجابهما بحذلقاته ونفجه الشهوانية، وتآمرتا على الانتقام منه: يقع المتبجح في شركهنّ، واجداً نفسه، بعد أولى محاولات تودّده، في سلة غسيل قذر سوف تلقيها الخادمات في نهر التايمز. ثم في محاولته الثانية، كانت أشباه جنيات في الغابة تنهال عليه وتضربه ضرباً مبرحاً ومتتالياً: جسد موظف بلاط، الأبجر مثل حوت، والمختال بنفسه كديك، أصبح جسداً مضحكاً تسخر منه وتهينه عامة الناس من غير النبلاء.

إنهنّ، إذاً، النساء، بفضائلهنّ القوية كمدبرات منزل، وبكلامهنّ المنمق، بشراستهنّ وفظاظتهنّ، وروح دعابتهنّ، هنّ من يبادرنَ في العالم المنزلي، ويجدنَ مخرجاً لحرب الجنسين؛ إن كنّ يململنَ ويقوّضنَ امتيازات الزوج، فبإمكان الزوجات أيضاً أن يعشنَ مرحاتٍ مبتهجات مع البقاء فاضلات: «إننا لا نأتي شراً، نحن اللائي نضحك ونمزح» (الفصل الرابع، المشهد الثاني).

ثرثرات مرحة، أعياد شعبية، مواكب مهرجة؛ حيثما تلمع «الشرارة الكرنفالية»، وحيث إن التقليد الغالي يستبعد الظل التهذيبي الأخلاقي للمسيحية الآثمة والصورة المثالية للسيدة النبيلة، المرأة حاضرة كي تتولى الضحك بكلّ ما فيه «من دناءة وسفالة، وابتذال، وطابع جسدي، ومادي في الإنسانية»[1]. لأنهنّ مستبعدات من الخطاب العقلاني، صوتهنّ «الرامي إلى التسلية» يتكفّل بكلام لا نجرؤ على قوله، مطالب وإباحي؛ السخرية لا تطالهنّ لأنهنّ يتخلصنَ من القواعد الجادة.

---

1 M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*..., *op. cit.* La femme «est l'incarnation du bas à la fois rabaissant et régénérateur... Elle rabaisse, rapproche de la terre, corporalise, mais elle est avant tout le principe de la vie, le ventre», p. 240 - 241.

بالنظر إلى أنهن مقتصراتٍ على مهمات التدبير المنزلي، فإننا لا نراهنَّ قط يظهرنَ بوصفهنَّ «مشاركات فاعلات» في العروض الكوميدية. وحين يظهرن في فرق المسرح الجوابة، فهنَّ يؤدينَ دور مشعوذات (لاعبات خفة) أو مغنيات أو بهلوانات، في حين أن الأدوار الكوميدية النسائية يشخّصها رجال متنكرون في زي النساء؛ وفضلاً عن ذلك لهنَّ سمعة سيئة؛ إذ غالباً ما تُحسبنَ كعاهرات. فعدا بعض الممثلات القليلات اللائي ذاع صيتهن، لم يكنّ فعلاً إلا بدءاً من 1630؛ حيث بات بإمكان النساء أن ينهضنَ بأدوار المربيات أو الخادمات. فقد شخّص المصرية المغنية والراقصة في **الرعوية الكوميدية** لموليير رجل، الابن البكر نوبليه، سنة 1663.

رغم ذلك، ثمة استثناء في كلّ هذه التعميمات: في إمكان المرأة أن تكون من بين هؤلاء المجانين أو المجنونات «الأجيرات»، الذين يحملون صولجان المهرجين كي يسلوا الملك، وينهضون بمهمة تذكير الأقوياء بجنون العالم، ولا يقين المصير؛ لكنهنَّ كنّ نادرات، ولم يتركن إلا آثاراً شحيحة في التاريخ، من مثل «سيدة كلّ الألوان» أو «مارغو ذات القربة (مزمار القربة)».

في الفترة بين نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، ظلت المجنونة ماثورين مشهورة؛ وهي تركب صهوة فرسها الأبيض، وتلبس رداء الأمازونيات بصدار مخملي أخضر، هذا «الفارس ذو التنانير» يتجول في أزقة باريس، شاهراً سيفه. تمثل ماثورين أكثر من متهتكة كوميدية تردد ثرثرات فارغة: فتحت هندامها الرث المضحك، كانت تبيع فوق جسر البون-نوف، مع شريكها السيد غيوم، نشرات هجائية تقدح في الأحداث الجارية، كانت تؤلفها هي نفسها، أو يكتبها أشخاص يرغبون في البقاء مجهولين؛ كانت «حماقاتها»، الهمجية أحياناً، تضحك عوام باريس الذين تجسّد هي لسان حالهم.

هنري الرابع، الذي كان يقدر تظارفها، على الرغم من مجاوزته الصواب، كان يرفع الكلفة معها، وكان يكرس لها أمكنة وهدايا، وفي مقابل ذلك ساهمت عظيم السهم في بناء أسطورته[1]. هل المرأة مخادعة؟ الحمقاء تنطق بالحقيقة. لكن مهنتها لم تعش طويلاً؛ تظهر أيضاً في مذكرات لويس الثالث عشر، وتنسحب من عالم الأحياء قبل 1627. جماعة الأم الحمقاء انحلت سنة 1630. وأخذت القوانين الصارمة شيئاً فشيئاً تنيخ على المهرجين والمشعبذين. انتهى زمن المهرجين وحماقاتهم، التي عُدَّت مناقضة لأخلاق الاستقامة والشرف.

1 Maurice Lever, *Le Sceptre et la Marotte*, Paris, Fayard, 1983, p. 243 - 254.

غير أننا في حاجة دائماً إلى مهرجين لاستساغة الحقيقة المرة. لمّا تضعف حيوية الأعياد والاحتفالات، وحين يختفي المهنيون الحمقى، ولمّا ينسحب من المشهد الأشخاص المتكررون في المهازل، والمتبجحون المدعون، والأقزام والمهرجون، تنهض أصوات كوميدية أخرى: عمل الضاحك تؤديه شخصية صاعدة، على هامش المعايير الأخلاقية، وسيطة بين الطبقات الاجتماعية: إنها شخصية الخادم بصريح العبارة. يعود النموذج الأدبي إلى الكوميديا اللاتينية، في مهازل العصر الوسيط وإلى **بدايات (zagna)** المسرح الإيطالي.

إنهنَّ، على نحو من الأنحاء، ضاحكات محترفات ينفجرن بضحك صريح وعفوي؛ هذا الضحك غير اللائق الذي طوت صفحته المجتمعات، التي أعيدت إلى النظام بعد إصلاح ترينتو. باتت الخادمات يعشن من غير قيود، إنهنَّ يستمتعن بأمان هنيئات البال في كنف أسرة تظهر لهنَّ الثقة عربون إخلاصهنَّ. إنهنَّ لا يقرأنَ، ما يحول بينهنَّ وبين الصيرورة متحذلقات أو عاطفيات أو سوداويات، وبالنسبة إلى أغلبهنَّ، ليس لديهنَّ منفعة خاصة ليدافعن عنها؛ حيث إن ضحكهنَّ المسترسل حرّ طليق تماماً. بين جون إميلينا (Jean Emelina)، بدقة، أنّ الخدم والخادمات في الكوميديا يشتغلون بصفتهم شخصيات «بديلة»، متحملين النزوات الجامحة للسيد أو السيدة[1].

1 Jean Emelina, *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975.

يجسد هؤلاء البدلاء «مبدأ اللذة في الوعي الطفولي» بما ينطوي عليه من شهوات ومباهج حياة، على حين أن الأسياد مشغولون بالحياة الاجتماعية وتدبير ممتلكاتهم. إن الخدم والخادمات «يطهرون» الطبقة الأعلى من أهوائها وغرائزها المنحطة، ويطالبون بحقوق البطن، والضحك، والأكل، والشرب، والحب.

هذا النموذج العام لخادم الكوميديا يشمل تنوعاً هائلاً من الأنماط والمواقف، استثمرتها الكوميديا الإيطالية، التي كانت تتناوب مع فرقة موليير وفندق بورغوني. خادمات غرف، وسيطات أو قوادات (من اسم الوصيفات في الرواية الشهيرة لأماديس)، مدبرات منزل، خادم صغيرة فكهة، دورهنَّ تطوّرَ وتغيرَ بتغير المجتمع وأذواق الجمهور. ثمة قانون استنَّته الدوفينة ماري آن دو بافيير (Marie-Anne de Bavière)، يحدد، سنة 1684، عدد وأدوار الكوميديين الإيطاليين، الموزعين أزواجاً إلى اثني عشر ممثلاً، من بينهم «امرأتان للجِد وامرأتان للهزل»، الأوليان لهما دور عاشقتين، والثانيتان منذورتان إلى تسخير دهائهما وجسارتهما في خدمة سيدتهما؛ لكن عملياً، لا يُحترم هذا الإطار دائماً، تتداخل الأدوار حسب شخصية الممثلين وتصميم القصص.

إحدى أولى الممثلات، كاثرين بيانكوليلي، امرأة سمراء ملداء وقحة، تُستقبل بحفاوة في دور كولومبين «مرحة» أو «لعوبة»، وموكب من المشخصات الماجنات سيحللنَ محلها إلى حدود 1697، تاريخ طرد الفرقة الإيطالية. ولدى فرقة موليير نجومها هي الأخرى: الساخرة مادلين بيجار (Madeleine Béjart) جسدت، قبل أي كان، دور دورين (**طرطوف**) السلطوية وسليطة اللسان، ونحن نعلم ما أضفته من روح المرح والمكر كلّ من مدموازيل بوفال ومدام بيلكور على نصوص موليير، ولا سيما دور طوانيت حين همت الأخيرة إلى إشغار الكراسي المثقوبة (**المريض الوهمي**).

فأحياناً تحرك الخادمات خفيةً خيوط الحبكة الكوميدية، وأحياناً لا يكن هناك إلا من أجل تعيين السخافات والحماقات بالقيام مقام طباق بارودي لأعراف وتقاليد أسيادهنَّ. بعضهنَّ يكنّ خبيثات، وأكثر برودة، وأكثر لامبالاة، وبعضهنَّ الآخر يكن أكثر طموحاً، وأكثر تغزلاً وتودداً، وأكثر جشعاً وكيداً، وهي النماذج الأساسية التي نُسج على منوالها الكتاب. تكاد تكون دائماً الموضوعات الكوميدية هي المال والحب، وضحكهنَّ كان نسمة من نسائم الحرية: تتمتع الشابة كولومبين، الحاضرة في الكوميديات الفرنسية لرينيار أو فاتوفيل، بخبرة تفوق سنها[1]؛ خادم أو مغامِرة، كانت ذربة اللسان؛ الحس السليم يتحدث بلسانها، حس فتاة بسيطة من بنات الشعب تتمتع بالصحة ترافع عن حقوق القلب وتدين الزيجات الاعتباطية.

تستثير خادمات موليير التعاطف برأسمالهنَّ من الحكمة؛ قهقهات نيكول التي لا تكبح في **البرجوازي النبيل**، وضحكات لمارتين التي لا تكبح في **النساء المتحذلقات**، ابتهاج وسرور زيربينيت بضرب رجل عجوز ضرباً مبرحاً في داخل كيس سكاربان الشهير، ضحكات هؤلاء وأولئك خلسة تحت أيديهن أو أثوابهن وأخريات تحيلنا إلى بساطة ذهنٍ متصنّعة ونزعة محافظة ليست أبداً حماقة رجعية، بل هي حسّ سليم ونفاذ بصيرة في وجه حماقات العالم. فسرورهنَّ وابتهاجهنَّ المعدي يبلغ الجمهورَ، وبقدر ما يضحكنَ بحرية يعزّزن إحساس المشاهد بتفوقه.

لأن الخادمات يضحِكنَ [الجمهور] من خلال تقليدهنَّ، واستدارتهنَّ على رجل واحدة وشقلباتهنَّ. تبهج كولومبين الجمهور برفع تنانيرها، وتتغندر وتتغنج، تقلّد مشية البطلات، تتنكر، تؤدي أدوار شخوص عدة بالتعاقب؛

1 Charles Mazouer, «Colombine ou l'esprit de l'ancien théâtre italien», in *L'Esthétique de la comédie*, Paris, Klincksieck, 1996 ; Nolant de Fatouville, *Arlequin Protée*, scène ii.

تسعل، تبصق، تغني، تنفجر ضاحكة حتى تبدو نواجذها، وتصاحب ردودها بضجيج وصخب وحركات سافلة. تتصنت دورين خلف الأبواب، تلقي طوانيت [شخصية كوميديا] **المريض الوهمي** وسادة على آرغان، ونيكول [شخصية كوميديا] **البرجوازي النبيل**، الأغرب في الضحك من بين الجميع، تستولي على المنزل، من غير أن تأبه إلى العواقب، لا تتمالك نفسها من الضحك من موسيو جوردان؛ مستقوية بالدعم الكتوم من زوجته، تشط في سخرياتها اللاذعة حدّ الوقاحة؛ حيث كان على السيد جوردان أن يواجه هذا الهجوم المزدوج. تتحكم مارتين في حياة كريزال، وتلقن المتحذلقات درساً؛ بعضهنّ يتعاركنَ على خشبة المسرح[1]. الأغلبية منهنّ، مثل طوانيت، كنَّ حاضرات على امتداد الحبكة، وحيويتهنَّ المفرطة معدية: الإذلال المرح للجسد، استحضار الوظائف الهضمية والجنسية، التهريج والألعاب البهلوانية تبرز المسافة مع قانون حسن الكياسة، لكنّ هذا الجسد الفوضوي، المتهلل والمتمتع بصحة جيدة لا تعتلّ، يرافع من أجل حرارة التقارب بين الكائنات.

1 Voir Huguette Gilbert, «La rieuse dans la comédie de Molière», in *Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, Puf, 1992, p. 385.

يضمن الإفراط حتى في التهريج عدم ضرر الرسالة. ليس أقلّ فعالية من الإيماءات، فالحمولة الكوميدية تكمن أيضاً في كلام صريح سافل يمزج الثرثرات بالسخريات والترهات والتفاهات الفارغة. ففي حين أن في عالم البلاط يقوم فنّ المحادثة على اجتزاء الكلمات الساقطة وتورية ما نفكر فيه، في مملكة الخادمات تمثّل المحاورات المبتذلة التبادل المألوف: تستحضر كولومبين حالة المغص، تطلق وابلا من الشتائم والسباب والتجديف، وتتحدث كواحدة من عامة الشعب؛ تتحدث دورين «وهي تتجشأ»، وتطلق هذه وتلك دعابة قليلة الحياء عن الحقن التي تُؤخذ عن طريق فتحة الشرج.

كثيراً ما تلحن في الكلام، بتراكيب نحوية خاطئة، ولهجات محلية، ورطانات لغوية، وكلمات مستحدثة، وألفاظ قديمة تسخر من بلاغة اللغة، التي تؤكد الهوة الوسيعة بين عالم الخدم وعالم الأسياد، الأول كلّه صدق وعلى السجية والثاني كله تصنّع وتكلف. لكنّ ثمة تطوراً محسوساً من مؤلف إلى آخر: الوقاحات والبذاءات والتلميحات الأيروسية هي جزء من البواعث الكوميدية للمسرح الإيطالي حتى الفحش والابتذال؛ لكن حدتها تخف أو تختفي عند موليير.

تملك كولومبين لرينيار الكلمة المثيرة لتسخر من «شهقات الحب» الصادرة عن محبّها، الخطوات الأولى «لديك مخصيّ» لزوج عاجز، أو أيضاً الادعاءات الغرامية لجنود «بقلب موشّى بالبارود» لا يعرف سوى حمل سلاحه؛ تكتسي الدعابات غالباً نكهة أكثر من مريبة، وهكذا لمَا ألّفت المرأة العالمة، في **أكاديمية السيدات**، مدام بينداريه طيبة الذكر، غزليةً خفيفة «عن

تقلب قلب العاشقة التي بدلت عشيقها لأنه كان قد زفر من مؤخرته»[1]. تطلق الخادمات تعليقاتهنَّ طوال سير الأحداث. ليس في وسعنا إسكاتهنَّ ولا الإساءة إليهنَّ، وضحكهنَّ يستحقّ رضا جمهور يصفق لحصافتهنَّ وفطنتهنَّ من دون أن يصدقهنَّ تماماً.

يعمل عالم الخادمات والخدم مثل عالم مقلوب. أغلب الكوميديات هي باروديا لحياة المجتمع، وأخلاق العصر، وحتى أحياناً ماجريات السياسة. يسخر المسرح الإيطالي بموهبة من الأساطير الغرامية الكبرى من خلال نزوات عابرة لخدام على عجلة من أمرهم، الثريات الأرامل، أو قصص الحب أقل إمتاعاً وإثارة لعجائز تُيِّموا بحبّ فتيات في ربيع الشباب. إن الفتيات هنّ من يستهوينَ الفتيان، والتنكر يشجع على قلب الأدوار الجنسية؛ الحرية العاطفية شبه كلية؛ الزواج يتوافق مع الانخداع والإباحية والتحرر. لا مجال للبحث عن أيّ أساس سيكولوجي أو أخلاقي في شخصيتهم: لا حبّ أثيري، ولا شرف الفرسان، بل «قريحة مجنونة وفاحشة بين الفينة والأخرى» (بول أزار)، بساطة مشاعر الحب المنزلية، التي تتناقض مع التعقيدات العاطفية والاجتماعية والمالية للأسياد.

من القران الزوجي، تترقب الفتيات الثروة والحرية؛ لأننا «لا نتخلى عن عشاقنا عندما نتزوج»، وكولومبين تؤكد بوضوح حقوقها، بوصفها زوجةً حرةً لخاطبها: «أنت تعلم سيدي أنّ النساء في باريس لا يتزوجن ليلزمن المنزل»[2]؛ لكنّ ذلك لا يهمّ ما دام «الرجل حيواناً يرغب في أن يأتي بالمكر والخديعة؟»[3]. واضح أن النساء هنَّ من يمتلكنَ قوة الشخصية وشراسة الطبع، يضحكنَ ويستولينَ على السلطة، في حين أن الرجال مجرد متخنثين. علامة

1 Jean-François Régnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, 1691, III, ii.

2 Nolant de Fatouville, *Colombine femme vengée*, 1690, II, iii.

3 J.-Fr. Régnard, *La Coquette...*, I, ii.

على تحول الأزمنة والعصور، فقدت كولومبين، في نهاية القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر خاصةً، قليلاً من مزاجها الرائق وبهجتها المتحررة لتصبح أكثر وقاحة وصفاقة، بل أكثر سخرية ولا مبالاة بأعراف المجتمع، وقد أثرت في أخواتها الفرنسيات.

من غير أن تنسج أوهاماً عن مجتمع فاسد كانت ترى المجتمع كما هو، وكانت واعية بسلطة المال، ولاعبة على حبل فساد الأقوياء من ذوي السلطان، تضع الخادم المغناج [في المسرحيات الهزلية] خبرتها عن الرجال في خدمة الفتاة الشابة الساذجة، حتى تجنّبها زواجاً متفاوتاً وغير متكافئ من عجوز غيور. يمكن أن يبدو الضحك على ركح المسرح الإيطالي أحياناً شائناً: متطرفاً، لا إرادياً، وغالباً وقحاً؛ إنه يشوش سير مسرحية حين يتجرّأ شخص مشاغب من جمهور المقاعد الخلفية على التطفل، أو يصرخ أو يصيح صيحة استهجان في أثناء التمثيل.

وسيرى قرن الأنوار في هذه التهريجات مساساً شائناً بالعقل. يمتعض أولباخ قائلاً: «لقد رأينا ما فيه عار للأمة ولعصرنا، بات المسرح المهيب للأوبرا، يُدنّس بشرذمة من المهرجين التافهين. [...] نضحك في الأوبرا، نضحك فيها بملء أشداقنا»[1]. وهذا النوع من الصخب ليس نادراً.

---

1 Dominique Quero, «Les éclats de rire du public du théâtre», *Dix-Huitième Siècle*, 2000, n° 32.

الضحك البذيء

في الكوميديا الأخلاقية، ليس لضحك النساء صدى ضحك الرجال نفسه؛ إنه يقطع اللحظات القوية لسير الأحداث، ووتيرته النشطة تضفي كلّ إيقاعها على سير القصة. في حين أنّ من يؤدي دور الخادم يظلّ أخرق، وليس في أرجح الظن سوى نسخةٍ أدنى منزلة وبذيئة من سيده، والخادم الحاذقة الداهية في مسرحيات موليير الكوميدية تتفقد الوضع بنظرة واحدة، وتتدخل بجسارة، وتعرف من أين تؤكل الكتف؛ إنّها سليطة اللسان، وتتدخل عفوَ الخاطر لتقوّم نظيراتها.

من الخادم إلى المرأة السوقية

بفروقه الدقيقة، كان دور الخادم الظريفة الفكهة يستعيد بهجة في طريقها إلى الزوال، وهي تدافع، من أجل قيمتها العلاجية، عن ضحك صريح وطبيعي وشعبي، في مقابل تفاهات الرجال المثقفين المرهفين. وكذلك الخادمات المغناجات [في أعمال] ماريفو هنَّ من الرقة والأناقة كالسيدات الراقيات، إنّهنَّ يضاهينَ في السحر والذكاء سيدتهنَّ إلى درجة أنّ عشاقهنَّ ينخدعون فيهنَّ؛ لكنهنَّ لا يفقدن أبداً البهجة اليقظة والماكرة التي ورثنَها عن أصلهنَّ القروي. فليزيت لماريفو، الفتاة الشابة والمتهكمة، أوتيت موهبة الكيد، لكنّها ما تزال وفية ومخلصة لسيدتها. الخادم والسيدة كلتاهما قريبة من الأخرى، الأولى تحافظ على بهجةٍ وحرية وهيئة ومظهر أكثر من الثانية.

مثلما صارت كولومبين عند غولديني المرأة خفيفة الروح والرومانسية كورالين، يتطور نموذج الخادم عبر القرن؛ فسوزان المخطوبة إلى فيغارو قد استبطنت الدروس من السيدة الكبيرة حتى إن كانت تحافظ على الكثير من سمات وملامح سابقاتها: أرادها بومارشيه مبتهجة مرحة، «حاذقة، وخفيفة الظل، وضحوكة»، لكن من دون «وقاحة خادماتنا المفسدات»، يوضح الرجل حتى يبرّر مقاله. زواجها بفيغارو هو رهان مؤامرة تقودها بمهارة، ودورها في المسرحية هو، على الأقل، مساوٍ لدور روزين.

ماكرة، متوقدة، خليعة وبذيئة قليلاً، إنّ لها طريقة في إغواء الرجال بهيئة سذاجة مصطنعة تجعلها تجرؤ على ألف تيه ودلال. كما تبين ذلك دراسة موريس ديكوت عن أعظم شخوص المسرح من موليير إلى بومارشيه، وتتعلّق الصعوبة الحقيقية لدور معين، التي كانت سبباً في نجاح أعظم الكوميديين

(بدءاً بمدموازيل كونترا إلى مدموازيل جورج، من مدموازيل مارس إلى بيرث سيرني سنة 1906 وإلى بياتريكس دوسان أو ميشلين بوديه أو مادلين رونو أو روزي فارت) تتعلق بكون سوزان لا تبارح تقريباً الخشبة من بداية العرض حتى نهايته، وكان عليها أن تحافظ على جو البهجة والضحك من غير أن تسقط في الرتابة، «ضحك ليس فقط مثل ضحك زيربينيت، شبه ميكانيكي، [...] بل ضحك أكثر قوة، ضحك مزاج طبيعي بقدر ما هو ضحك دفاع ضد كلّ التهديدات التي يمكن أن تعرض»[1].

إنها توفّق بين ضحك الجسد وضحك العقل وثباتها النفسي، يميّزها بوضوح عن شبيهاتها؛ فخلف الضحك، خلف القناع الباسم لحفلات الغزل، ثمّة صفاء ونقاء شديدان أمام مجتمع يحتضر. تمثل الخادمات المغناجات الحس أو الفطرة السليمة؛ إنهنّ يعبرنَ عن ثورة النساء ضدّ حيف الرجال، والسخرية ضد الأقوياء. وأحياناً يكنّ خليعات أكثر، ولا يكرهنَ أن يصرنَ وسيطات أو قوادات.

وفي كل الأحوال، أخذت خادمات القرن الثامن عشر أولاء في تقليد تصنع ومداراة السيدات، وفي الضحك بثغر حلو، وليس بكل جسدهنّ. ولمّا كانت البرجوازيات يتحدثنَ مثل الماركيزات، والخادمات يتغنجنَ، وجب البحث عن هذا الضحك الحلو المتفجر، غير اللائق، الرجعي، الذي يولّد في الذهن دائماً الصورة التي تحنّ إلى العصر الذهبي للطفولة، وتثير الفوضى في الواقعي. أنماط أخرى من النساء ينهضنَ بوظيفة الانتهاك، والانفعالات الشعبية للمدن هي ما يقدّم للعقل الهجائي نماذجه؛ لأن الشعب يعرف وحده كيف يضحك، حسب زعم الفيلسوف!

---

1 Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Beaumarchais*, Paris, Puf, 1960, p. 177.

على منوال «مجلس النساء»، و«السمَّاكات»، وبائعات الفواكه، ومرقِّعات الثياب البالية، والنساء اللائي يفتصصن أو ينتزعنَ بذور القرنيات، وبائعات الخضر والفواكه والبهارات، وغاسلات الملابس، وبائعات السوق، سيصبحنَ الرمز الكرنفالي الناطق باسم شعب صغير حسن العشرة غير متكلف لا يخجل من ممارسة المهن الموسخة، ويحافظ على نكهة الممارسات الاحتفالية، بل الاحتجاجية والفاحشة، في وجه الثقافة الرسمية.

الأسلوب أو الأسطورة السوقية، الوريث المباشر للقريحة الكوميدية للقرن السابع عشر، كان قد ابتُدِع من قبل رجال الأدب؛ إنه ينقل في صورة أدبية الكلام الصريح والمباشر واللغة السوقية لـ «شعب باريس» التي درسها دانييل روش (Daniel Roche)، ويرسخ الفن الكرنفالي «لتبادل الشتم»، بكل إهاناته، وعباراته القذرة، وضحكاته الفاحشة. باتت العروض السوقية موضة شائعة في الصالونات الباريسية؛ حيث تؤدَّى الأدوار من قبل رجال ونساء بلقب الماركيز أو الماركيزة، حتى في المسرح الصغير للملكة. في صالون 1765، يصف ديدرو، بمتعة لا تخطئها عين، سمَّاكة حسناء رسمها غروز (Greuze)، «بجسدها الجسيم البدين، ورأسها المقلوب إلى الوراء، وبلونها الشاحب، وغطاء الرأس غير المرتب، والتعبير الممتزج بالألم والمتعة، تكشف عن شطحةِ وجدٍ أعذب ليُحس أكثر من أن يُرسم». نضحك بطيب خاطر من كاطو منظفة الملابس، ومن مدام ميرلوش، أو مدموازيل غوديش، اللائي نقلد لكنتهنَّ اللاثغة في ولائم عشاء المجتمع الراقي، التي كان يرتادها فادي والكونت دو كايلوس[1]، وعامة الناس لا تضحك أقل من المثقفين المتعلمين -ولكن بطريقة أخرى بالطبع- من هذه الكوميديات المهرجة والفاحشة، التي كانت تُعرض في الشوارع تزامناً مع الكرنفال، والتي دُونت سريعاً من قبل المكتبة الزرقاء.

---

1 Daniel Roche, *Le Peuple de Paris*, Paris, Aubier, 1981, p. 45; Pierre Franz, «Travestis poissards», *Revue des sciences humaines*, 1983.

لا زال أمام مهنة الضاحكة مستقبل زاهر. إذ سرعان ما حلت رسائل الهجاء السوقية ذات الأهداف السياسية محل العروض الهزلية انطلاقاً من عودة نيكر إلى أنشطته، وذلك إلى حدود سنة 1793. كانت تقرأ المقالات اليومية والنشرات بصوتٍ عالٍ، أو تلعب على المسارح الجوالة في فوار سان جيرمان، وتتوجه ما بين سنتي 1789 و1791 إلى مجلس النواب وإلى الطبقة الثالثة. ينفس المخيال الجمعي مكبوتاته من خلال الأفكار النمطية الهزلية لنساء جسورات متهكمات، بقبضتهنَّ على خصورهنَّ، ينهرنَ الزبون، يتحدثنَ بلهجة عامية، يقطعنَ تقريعهنَّ المطول بـ «سبّ الرب» وشتائم أخرى، ويعلقنَ على الأحداث ويستسلمنَ إلى الانفعالات القوية.

مارغوتون (Margoton)، الأم سومون (Saumon)، الأم دوشين (Duchesne)، مدام أونغول (Mme Engueule)، مدام أونغو (Mme Angot)، يسيطرنَ على الاحتفال الثوري بصوتهنَّ الصياح[1]. إنّ النساء السوقيات هنَّ من يتحملنَ مسؤولية شكاوى ودعاوى واحتجاجات الرأي العام على المستفيدين من النظام: حشد لصوص المال، رجال الدين والقضاء، الأطباء، ختالي ومخادعي البرلمان، المفوضين والجواسيس والمراقبين، الماركيزات اللاتي يلبسنَ لباساً مضحكاً من الريش والأوشحة. هذه العرائض

---

1 *Harangue des dames de la Halle aux citoyens du Faubourg Saint-Antoine prononcée par Mme Engueule*, le 26 juillet 1789 ; *Les Trois Poissardes buvant à la santé du tiers-état au temps du Carnaval* ; *Le Divorce. dialogue entre Mme Engueule et Mme Saumon, harengères* ; *M. Mannequin, fort de la Halle* ; *Chansons des dames de la place Maubert*.

الساخرة، المفترض فيها أن تصدر عن «القسم الأكثر أهمية من الجنس البشري»، تكسب روح الدعابة والفكاهة والظرافة حين تكون أنثوية.

تكون اللغة فيها مباشرة، وبذيئة وعنيفة، وأحياناً خرقاء عمداً، بالأسلوب النمطي لامرأة الشعب، التي تعبّر عن أفكارها بصراحة قاسية، وتعرف أنّ معجمها الفظّ يثير الضحك. إن الجرد والفحص الصارم لامتيازات الكبار تتخلّله ملاحظات صغيرة عن سعر البيض أو الخبز، مليئة بأخطاء اللغة الفرنسية، واستطرادات تذكّر بأنهنَّ لسن سوى نساء شكسات الخلق أميات مسكينات قيد «التنفيس عن غيظهنَّ»؛ لكن على الهيئة المهملة واللهجة الجريئة والبذيئة للثرثرات، الخليقة بماثورين الحمقاء، فالنشرات تكون واسعة الاطلاع، حسنة التحرير والتأليف[1].

تؤدي السيدات السوقيات، على نحو جيد للغاية، دورهنَّ كأمّهات حمقاوات بلهاوات متحرّرات من قيود المجتمع وسليطات اللسان حتى أننا لا نشكّ، وهنَّ يحملنَ قلمهنَّ، في يد ذكورية: في هذا الكرنفال السياسي في خدمة إيديولوجيا مختلفة تمام الاختلاف عن كرنفال الماضي، دائماً ما يتخذنَ الجسد الساخر حسب أنسب تقاليد الضحك، مرتبطاً بثقافة الطعام، وبما هو بذيء وفاحش. الفتاة اللطيفة الطيبة المرحة والمرأة الشريرة الشتامة هما الضدان النقيضان ومأوى الفكرة النمطية نفسها، المرأة التي تجاهر ماسكي زمام النظام والسلطة بالحقيقة؛ وسوف يخلد «الكلام والأسلوب السوقيان» على نطاق واسع ما بعد الثورة، ثورة امرأة الشارع المحبة «للمزاح». بالنسبة إلى أبناء الشعب المحتفلين، ليس ثمة أبداً من إسراف أو تجاوز للياقة: بل مجرد إرخاء لأعنة النفس تعبيراً عن طاقة حيوية. والقريحة

1 Colette Michael (éd.), *Les Tracts féministes au xviiie siècle*, Genève, Slatkine, 1982, p. 98 - 108 : «Cahier des plaintes et doléances des Dames de la halle et des marchés de Paris, rédigé au grand sallon des Porcherons, le premier dimanche de mai pour être présentés à Messieurs les États généraux».

المبتذلة للسيدة الجريئة أنغو، ملكة البازارات التي تقلد السيدة الكبيرة، لكن الوفية لأصولها، رغم نجاحها المالي، تعيد بثّ الروح في شخصيات المهزلة التقليدية، وتستبقي جمهوراً مستمتعاً حتى نهاية القرن التاسع عشر:

بائعة السمك

لمئة مليون سبب

كانت تخلص الحب

في سوق بيع الأسماك...

في غاية الحسن، لكن قليلة الحياء،

كانت تملك قرداً سميناً،

ليست طاهرة الذيل، لكنَها سليطة اللسان،

هكذا كانت مدام أنغو.

سيقال إنّما هي قصص نساء سوقيات ومجرد حريم! لكن نساء البلاط لا يضحكنَ أقلَ من نساء الشعب. عظيمٌ هو جمهور هؤلاء الدوقات أو الأميرات، اللائي يستمتعنَ بقصص بذيئة، واللائي يزلزل ضحكهنَّ لحظات الصمت المهيب من التاريخ. تتذمّر رسالة لبيير بايل عائدة إلى العام 1696 من حرية تصرفاتهنَّ: «يبدو أنّ النساء تناسينَ أنهنَّ من جنس آخر مختلف عن جنس الرجال طالما أنهنَّ يسعينَ إلى التخلق بعاداتهم والتطبع بأخلاقهم، وطالما أنهنَّ يستأنسن بهم...»، فالتخفي ليس حكراً على الكرنفالات الشعبية، بل هو جزء من ألعاب بلاط آل بوربون. كما أنّ باريس ليست مدينة مقدسة.

من كان يصدق أن الكنيسة، في البواكير الأولى من القرن الثامن العشر أيضاً، كانت تشبه أحياناً خشبة المسرح، وأن الكهنة كانوا لا يترددون في شدّ انتباه المؤمنين بالتوسل بفتنة فصيحة قائمة على الضحك؟ رددت الأميرة بالاتين تسليتها ومرحها الذي تريد به، أثناء الصوم الكبير لسنة 1702، اجتذاب جمهور باريسي غفير في حضرة [الرهبان] الكابوشيين. «كان رجلان قاعدين على كرسي؛ أحدهما يقلد الملحد والفاسق، والثاني يسعى إلى هديه سواء السبيل، وقد دار بينهما حوار يميت من الضحك حسب ما نقول. كان يغريني في الغالب الذهاب لأسمع هؤلاء الآباء الطيبين، لكن لمّا شاع عني أني لست ورعة الهوى، ولكيلا يرتابوا من كوني لا أذهب إلا لأضحك وألهو وأتسلّى، لم أجرؤ على الذهاب إلى هناك قط». (4 تشرين الأول/أكتوبر 1702، رسالة إلى صوفي دو هانوفر).

كان ينبغي لهذا الجنس من الدفاع عن المسيحية أن يكون من التكرار حتى يعترض علناً كلّ من بوسويه أو نيكول أو رانصي، منشدي «روحانية الدموع»، على هذا النوع من العزاء؛ لا بروييير يدين الضحاك: «لقد أمسى الخطاب المسيحي فرجة. لم يعد هناك أثر لهذا الحزن الإنجيلي الذي يستبد بالروح: لقد نابت منابه امتيازات المظهر، من خلال تغيير طبقات الصوت، وضبط الحركة... إنه ضرب من المرح واللهو من بين ضروب كثيرة أخرى». («عن كرسي الوعظ»، 1).

لقد ظل المسرح طويلاً مدرسة للبذاءة والخلاعة؛ وفعلاً قال سكارون، سنة 1657، إنّ الكوميديا «اليوم مطهرة، على الأقل في باريس، من كلّ ما هو فاحش وإباحي»[1]. إنّ ثمة دائماً بعض المجالس؛ حيث نضحك من توريات لغوية قذرة، وأخلاف موليير كانوا يجرؤون على اللعب بالكلمات التي تدغدغ بمتعة الخيال. والسيناريوهات الكوميدية كانت تشتغل، في كثير من الأحيان، على سلسلة من الأشياء تخدش اللياقة أو الاحتشام. تنتهي مسرحية **المتحذلقات السخيفات** على مشهد خدام أو تابعين دون أقنعة وعراة: «هيا بسرعة، لننزع عنهم ثيابهم حتى آخرها»؛ وإلى حدود سنة 1697، كان في إمكان الكوميديين الإيطاليين، من دون أي مخاطرة، «أن يتلفظوا بقذارات على خشبة المسرح وأحياناً بتجديفات»[2].

هكذا استُبِعدت النساء، هذه المخلوقات الحساسة سهلات الإفساد، من أغلب العروض الكوميدية، بسبب الحبكات الإباحية والقرب من جمهور ردهة المسرح، الذي يضحك بلا تحفظ. نرى أزواجاً يسمحون لزوجاتهم بولوج فندق بورغوني شريطة ألا يحضرنَ التقديم المؤلّف من سفالات وأغانٍ

1 *Le Roman comique*, 2e partie, chap. viii.

2 Saint-Simon, cité par Jean-Claude Bologne, in *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 1986.

بذيئة بدرجات متفاوتة. لا تجلس السيدات في ردهة المسرح؛ حيث لا يتردد جمهور الرجال في قول دعابات فاحشة، أو في الضحك أو التصفير، حتى في المقاطع الدرامية.

كانت تُكرَّس للسيدات مقصورات الدرجة الأولى والثانية مباشرةً فوق الشرفات، وقد كانت تُكتَرى على مدى السنة، ومن ثمّ يمكنهنَّ الضحك من غير ضرورة تغطية وجوههنَّ وراء قناع أو مروحة يد؛ بعضهنَّ كن يتسترنَ بقلنسوة للرأس، ويحرصنَ أشد الحرص على ألا يُعرَفن[1]. لكن يحدث أن تثير المسافة بين المقصورات والمقاعد الخلفية جذوة المواجهة بين الجنسين، وأن تتحمّل سيدة نبيلة تبعات المرح الجامح.

تحكي مدام دو بوكاج (Mme du Boccage)، في [كتيبها] **رسالة مدام *** إلى إحدى صديقاتها عن العروض المسرحية**، عن أن إحداهما كانت هدف ضحك جمهور ردهة المسرح لمجرد أنها حضرت كوميديا فاحشة قليلاً. إن كنّ يرغبنَ في الضحك ملء شدوقهنَّ، فلم يكنْ أمام النساء من خيار غير التنكر في زي الفتيان. ضبطت مدام دو بوميه (Mme de Beaumer)، محررة **دورية السيدات**، وهي متنكرة في زيّ رجولي. تحكي جورج صاند أن عمتها وجدّتها كانتا تتسللان خفية إلى أماكن العرض. هذا الضحك المحظور، هذه اللغة الفظة، هذه الصور الهزلية للجسد التي يجب تطهيرها، قد قاومت في الواقع بقوة الاندماج في الكياسة الاجتماعية، وأدب اللياقة. وقواعد السلوك لا تقيد المرح والابتهاج بالسهولة التي يريدها المربون. يرى أخلاقيو القرن التاسع عشر أيضاً أنَ الفتاة الشابة رفيعة التربية لا ينبغي لها أبداً أن تتفرج في كوميديا لموليير! وقد نُظِر إلى الأوبرا؛ حيث يُغنَّى كلّ شيء، بعين الريبة؛ لأنها تتحدى العقل والجد، لكن رغم ذلك حالفها النصر في كل مكان.

---

1 Voir M. Lever, *Théâtre et lumières*, Paris, Fayard, 2001, p. 30.

رغم الرقابة، كان الجسد الكوميدي يتبدّى في وقاحة مرحة لفترة أطول أكثر مما يريدنا رواج رسائل الكياسة أن نصدقه. لا تعد ولا تحصى القصص الداعرة في البلاط، التي تركت لنا تالمون دي ريو (Tallemant des Réaux)، وبعض مؤلفات المذكرات الأخريات، حكايتها. دواهي ومصائب أنجليك دو لا فاييت (Angélique de La Fayette)، وصيفة الملكة آن من النمسا ومحظية الملك، كانت تبهج كلّ السيدات رفيعات الشأن؛ لأنها «كانت تضحك أكثر مما ينبغي»، ويحدث لها أن تترك بقعة بول كبيرة على مقعدها؛ مدموازيل دو فيو-بون (Mlle du Vieux-Pont) تؤكد أن الأمر كان يتعلق بعصير ليمون مسحوق، وأن كل القصر لم يكن يتمالك نفسه من الانفجار ضحكاً أو السخرية![1]!

سكارون ليس أقل فظاظة حين يمثل في قصيدة غنائية مدام دو هوتفور (Mme de Hautefort)، وهي نشوى بالحصول على مقعد لا ظهر له ولا ذراعين «في وضعية عقعق / في الحلقة الجالسة» ... إلخ. و(روجيه) بوسي-رابوتان (Roger Bussy-Rabutin)، الذي يستمتع بالثرثرات بالقدر نفسه الذي يستمتع به تالمون دي ريو، في غاية السعادة ليحكي في **مذكراته**، بتفاصيل ثرّة، قصةَ مدام دو سو (de Sault)، ومدام دو لا تريموال (de la Trémoille)، ومدام دو لا فيرتي (de la Ferté)، المزينات، والعبقات بطيب الرائحة والمتبرجات، اللائي يسترحنَ من حاجة ملحة في مقصوراتهنَّ، ويتخلصنَ من الفضلات برميها فوق ردهة المسرح.

---

1 Pierre de La Porte, *Mémoires contenant plusieurs particularités des règnes de Louis XIII et Louis XIV* [1635], Paris, 1839, p. 19.

دعابات هزلية شهيرة

جميع هذه القصص الصغيرة تسعد المجالس. غير أن بعض الدعابات الهزلية بقيت شهيرة في التاريخ الأدبي، مثل دعابة مدام دو رامبوييه (Mme de Ramboullet) ومدموازيل بوليه (Poulet)، في التقليد الخالص لحفلات البطن، اللتين كانتا تتسليان في تضييق خياطة كلّ ملابس الكونت دو غيش (de Guiche) في أثناء نومه بعد عشاء غدق من أهداب الفطر: الضحية، في الصباح، يقيس عبثاً صدارياته الواحدة تلو الأخرى، ويعتقد نفسه مريضاً، منتفخاً ومشوهاً بسبب بطنته، كل هذا والضاحكات لا يمسكن أنفسهن من الضحك.

مدموازيل دو مونبونسيي (Mlle de Montpensier)، سنوات بعد ذلك، تضحك هي الأخرى من سقوط أميرة سالسبورغ، التي تفجر الماء في وجهها فجأة، فوجدت نفسها «بقناع ملطخ بالوحل»، وبمناديل، وأكمام، وملابس ممزقة. ملكة السويد كريستين كانت أيضاً مزاحة لا ترعوي؛ لا شك في أن الأمراء وكتّاب المذكرات في البلاط قد أمعنوا في تهويل هذه الدعابات والمساخر لإشعارنا أكثر بالرقة والتهذيب اللطيف لفرساي، الذي تبدو في مقابله السويد مجرد بلد خشن وبذيء.

لكن الملكة كريستين نفسها تنتحل لنفسها، بطيب خاطر، مواهبها في الضحك: «أضحك في أغلب الأحيان وبصوت عال [...]، وأسير حثيثة الخُطى»، تقر مؤكدة أن الخطأ يعود إلى تربيتها؛ لأن أباها رباها تقريباً على أنها فتى لتحمل العرش وأن، على أي حال، «هذه العيوب لن تكون إلا قليلة الشأن إن لم تكن موجودة في فتاة».

إن موقعها، بوصفها ملكة، يحررها من أنيار الأعراف وواجب الحشمة، وضحكتها تعبر أولاً عن «قوتها الحيوية»[1]، خصلة أساسية لوظيفتها. فكلامها المباشر الصريح، وكلماتها الجريئة، التي نقلتها بريان عندما أتت إلى فرساي (1558)، دفعا الدوقة دو لونغفيل (de Longueville) إلى الانفجار ضحكاً، لكن بريان لم تجرؤ على تدوينها في مذكراتها.

لا يخشى البلاط لومة لائم ليقدّم المثال، والدعابات الجريئة تأتي من أعلى هرم السلطة: حفيدة الملك، دوقة بورغوني، كانت تكيد لزوجها الدوفين العفيف حيلة أن تخبئ وصيفتها في سريره لتتسلى، وترى كيف سيبدو! وسان سيمون لا يتردد في استحضار الضحك الرائع للويس الرابع عشر حين كانت دوقة بورغوني نفسها، وهي بلباس التشريفات الرسمي بعد الكوميديا، تتلقّى حقنة شرجية على يد الخادم نانون، تقريباً على مرأى من الجميع، في شقق مدام دو مانتنون.

كان القرن السابع عشر معتاداً على الروائح الكريهة المنبعثة من المراحيض والأمكنة العامة، ويجب أن نسلّم بأنَ قصص الحقن الشرجية قد غذّت كثيراً كوميديا الحقبة الكلاسيكية. نعرف على نطاق ضيّق الرسالة المطولة[2]، التي كتبتها إلى عمتها صوفي دو هانوفر لتشتكي من غياب منشآت صحية من فونتينبلو؛ يُستشعَر ضحكها في كلّ سطر من هذا النص القصير البديع في أسلوبه، العائد إلى 9 تشرين الأول/أكتوبر 1694، الذي تردّدَ الشراحُ الأوائل للأميرة في نشره:

أنت من السعداء لتخرئي متى حلا لك؛ فلتخرئي إذاً ملء معدتك. ليست تلك حالنا هنا؛ حيث علي أحتفظ بروثي إلى المساء. في المنازل المجاورة

---

1 Dominique Bertrand, «Le rire de Christine de Suède», in *Les Femmes au Grand Siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 77 - 86.

2 Mme Palatine, *Lettres françaises*, publiées par Dick Van Der Cruysse, 1989, n° 97.

للغابة ليس ثمّة أي مكنسة. من سوء طالعي أني أقطن في واحد منها، ومن ثَمَّ، من كمد التغوط خارجاً في راحتي، ولا أتغوط مرتاحة حينما لا يكون شرجي مستنداً على أيِّ شيء. كما أن جميع الناس يروننا ونحن نتبرز؛ يمرّ من هناك رجال ونساء، وفتيات، وفتيان، وقساوسة وحراس.

مدام بالاتين ليزلوت [الصغيرة ليزا]، بالنسبة إلى عائلتها، تواصل بحميّا ثرثرتها، معدلةً، ومتلذّذة إلى أقصى الحدود بالمقطعين السحريين، ومعددة ألعاب الكلمات، وضاربة باستمتاع التقاليد عرض الحائط، ومستخفة بكل شيء من الأطعمة اللذيذة التي ليست شيئاً عدا «خراء ممضوغ» حتى وضعيات جلوس أصحاب مقامات النبلاء، من الأساقفة ورؤساء الأساقفة، الذين هم أيضاً، مثلهم مثل الملوك، في حاجة إلى «الخراء». وفي 31 تشرين الأول/ أكتوبر، ستُعاتب الدوقة صوفي، باللهجة نفسها، بحديث تافه حول مباهج التغوط...

هكذا كانت ليزلوت تحتمي بالكتابة من الملل والعبودية المرصعة بالذهب التي تشيع في البلاط، وكل رسالة من رسائلها تشهد على قدرتها على أن تحول أحزان الحياة إلى ضحكات. أكان السيد زوجها، الورع على طريقته ولكن الأقل ولعاً بالواجب الزوجي، يبتهل إلى مريم العذراء وهو يمرر على جسده ميداليات صغيرة مباركة ليحصل على المساعدة على السرير؟ لا تتمالك الأميرة نفسها من الانفجار ضاحكة على مسمع ضجة الخردة، وما كان من السيد الزوج إلا أن يرد ضاحكاً: «أنت من كانت من الهوغنوت[1]، تجهلين قوة رفات وتصاوير السيدة العذراء. إنها تحمي من الشر الأطراف والأعضاء التي نتحاك بها». فيأتيه الرد على الفور: «أستسمحك عذراً، سيدي، ولكن لن تقنعني أبداً بأن تمجيد العذراء يكون بتمرير صورتها على الأعضاء المنذورة إلى نزع العذرية».

1 أي بروتستانتية كالفينية. (المترجم).

لم تجنِ السيدة الزوجة بصراحتها، وحسها النقدي الذي لا يشكمه شيء، وظرافة تعليقاتها وفكاهتها، احترامَ وتقدير الجميع، وكثيرون كانوا يسعون إلى السخرية منها، بمن في ذلك الملك نفسه، الذي كان يضحك رغم ذلك كثيراً من ردودها السريعة، ويمتعض أحياناً من جرأتها الزائدة في الكلام. لكنها كانت ألمانية تتمتع بصحة شديدة الاحتمال لكن ضحكتها بقيت إلى حدّ ما ضحكة صبي صغير!

لم تكن السيدة هي الوحيدة التي تضحك من أعماق أعماقها من بذاءات وسفالات شتى. إن ضحكة مدام دو سيفينيي مشهورة جداً؛ إنها «تموت» من الضحك، تهزأ من ابن خالها بوسي-رابوتان، الخبير في الخلاعة والتهتك، إلى حدِّ فقدِ أيّ جازر أو رادع: «تستبد بها حرارة الدعابة، وفي هذه الحالة تتلقى بفرح كلّ ما نريد قوله لها من كلام متحرّر، شرط أن يكون تلميحاً»[1].

كان في إمكان نساء أخريات في القرن التالي أن يمزجنَ قليلاً من الأناقة والتنميق إلى دعاباتهنَّ وأمازيحهنَّ. تكتب مدام دو جونليس في مذكراتها أن كلّ سيدات البلاط، في سنوات 1775، كنَّ يعشقن أغنية موضوعها الكراسي المثقوبة. لعل أحد النجاحات الكبرى في ذلك الزمن، الذي أعيد طبعه مرات عديدة، كان موعظة بارودية للمكتبة الزرقاء؛ حيث يفيض المؤلف في الطرق المختلفة لفن الضرط **(ars petandi)**.

إن رواج البورتريهات الأدبية، التي كانت ما تزال دائماً مطابقة لذوق العصر في قرن الأنوار، يصف بعض الضاحكات الطريفات الأكثر قرباً وشبهاً بالمترددات على دور المتعة البعيدة عن الأعين أكثر منهنَّ على الحلقة المهذبة للصالونات. تذكر مدام دو جونليس، بكياسة ومراعاة، الكثير من هذه القصص الصغيرة الطريفة، التي كانت تدفع نساء الصالونات إلى الضحك

1 Cité par Roger Duchêne, *Mme de Sévigné et la Lettre d'amour*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 152.

حد الإغراب[1]. لم يعد الأمر يتعلق قط بخباثات وضحكات العقل (rires d'esprit)، بل بضحكة أكبر وأجمل بلا مِرّة ولا ضغينة أقرب إلى الفحش: ألا نرى كيف أن الدوقة دو فلوري (de Fleury)، عندما حلت ضيفة على الأميرة دو غيمينيه (de Guéménée)، خلعت بمحضر خمسين شخصاً أسفل فستانها، رفل بطول عدة أذرع، ناهيك عن تنورتها المنتفخة الهائلة «مع جسمها المارد ووشاحها الطويل الأطراف»، لتبقى لساعات «بتنورتها الداخلية القصيرة من البزان، التي يترجرج عليها جيباها».

كانت سيدة كبيرة تعجز عن إخراج منديلها من هِميانِها من دون أن تخل بآداب الكياسة، لا ترعوي إذاً من أن تجترئ على المحظورات. كان القرن التاسع عشر شديد التوقر، والتحشم نفسه لن يستاء أكثر من السفول والوقاحة ومن الدعابات البذيئة: مكبوتاً أمام العلن في الصالونات البرجوازية، سيسترد ضحك السيدات حقوقه في الحميمية. إن كانت جورج صاند وضيوفها في نوهان «يضحكون بملء أشداقهم» على مشهد الدمى والتنكرات التي يرتدونها، فقد كانت لديهم أيضاً مباهج ومتع أخرى أقل نبلاً.

إن ثيوفيل غوتيي (Théophile Gautier) هو من يحكي في أثناء عشاء في مطعم مانيي عن سير أحداث أحد أيام إجازته: «الغداء، عشر ساعات. تأتي السيدة صاند بهيئة من يمشي نائماً، وتبقى نائمة طوال الغداء. وبعد الغداء، نذهب إلى الحديقة، ونلعب لعبة إصابة الكرة الهدف. هذا ينعشها. كانت تقعد وتأخذ في الحديث [...]. الحديث النهم أحياناً؛ إنها الدعابات البرازية [المقززة]، لكنها كانت لا تنبس بكلمة عن العلاقة بين الجنسين. أعتقد أنك ستعرّض نفسك للطرد إن ألمحت إلى تلك العلاقة!» (14 أيلول/سبتمبر 1863)[2].

---

1 Mme de Genlis, *Mémoires*, 1857, p. 60 - 62.

2 Frères Goncourt, *Journal*, Paris, Flammarion, 1878 - 1884, t. 2, p. 116 - 119.

يعشق الأخوان غونكور، اللذان يتذمران في الكثير من الأحيان من تعاسة الأزمنة الحديثة، هذا النوع من الطرف، التي مدارها أمور المعدة: في 22 شباط/ فبراير من السنة نفسها، سجلا عند فلوبير «حديثاً برازياً بذيئاً» لمدموازيل ***، التي يطيب لها وصف عسر المعدة لأعظم كوميديات ذلك العصر، أمثال مدموازيل جورج، أو مدموازيل راشيل، ملوثات بالغائط، وملطخات بالبراز، ونوبات الإسهال، ومنهكات القوى بسبب انفعالات الجمهور...

لا يملك الضحك البذيء أو المستفز سوى المدافعين عنه؛ فهو يبدو في عين كثير من الفلاسفة غير لائق، ولا يتوافق كثيراً مع ولادة إنسان الأنوار الجديد. ينطوي ضحك النساء حمال الأوجه في غالبه على قدر من المسؤولية. إن النموذج البرجوازي للأسرة، الذي تشكّل في القرنين السابع عشر والثامن عشر، يقوم على الفضائل المسيحية وعلى جد ورصانة حياة المنزل، والزوجات يضيق عليهنَّ الخناق شيئاً فشيئاً تحت سلطة الزوج.

عوضت القراءة، في كثير من الأحيان، الترفيه الجماعي. حتى إن بقي الكرنفال لقرنين، فالزمن انتهى إلى إبهات حفلات القصف والعربدة والمجون هذه، إلى درجة نسيان معنى الأفراح الشعبية. اللوحة التي يعرضها إتيان جورا (Étienne Jaurat) في معرض 1757، **كرنفال شوارع باريس**، لا تبين سوى حفل شعبي تافه؛ حيث يكرز رجال سكارى واقفون على برميل، في حين أن النساء والأطفال يرقصون بلطف على مقربة من العجوز الثرثارة (الأم راغو Mère Ragot). تنكرات احتفالية، إباحية غرامية، مآدب فاخرة، ثقافة اللهو واللعب هذه ما عادت تؤدي وظيفة تأمين التماسك الاجتماعي، وعلاوة على ذلك فقد انفصل الحفلُ الأرستقراطي تماماً عن الكرنفال الحضري.

تراقب الشرطة التجاوزات؛ لأن أيام التنكر (المرفع) تكون فرصة لإباحيات لا يقبلها النظام العام: نعثر في الأرشيف القضائي لباريس تلك الأيام عن حالاتٍ لفتيات متنكرات في زي الفتيان، مجتمعات في الكباريهات، أو «يقلدن السيدات البدينات»، يضحكن أو يتذمرن على وهج المشاعل،

وهنَّ ينبسنَ بجميع صنوف البذخ والحماقات والدعابات السمجة[1]. الابتهاج الشعبي هو، في الغالب، مصطنع؛ إنه ينزلق إلى هرج ومرجٍ، و«لهو وسلوى دنيئة وفاحشة»، وإلى ضوضاء وجلبة صاخبة. ننتقل سريعاً من الضحك إلى الفوضى والفسوق والانحلال الأخلاقي.

ومن غير شك، هذا كان السبب الذي حدا بالفلاسفة والموسوعيين إلى التحسر على انحدار الضحك بشجبهم تجاوزات الاحتفالات التقليدية والعنيفة، والقصف والشرب والإباحية: كانت الشرطة، المتنبهة إلى التمثيل الخارجي للهناء والغبطة العموميين، ولاسيما أن البؤس يضرب أطنابه، تتحمل عبء كثير من التنكرات [...]؛ لأننا حتى إن أردنا عبثاً تمثيل المشاهد الضاحكة والمفعمة بالحياة للحماقة لا نستطيع إلى ذلك سبيلاً متى كان القلب ناقماً؛ دميته من دون طاقة ولا سحر؛ جلاجله تدق بسوء في هذه العربدات الباردة؛ إنهم ليسوا سوى نشاز نائح على الأذن الصاغية. لا شيء أكثر إشجاء من رؤية شعب نأمره بأن يضحك في هذا اليوم أو ذاك، ويرتضي بخسة هذه الأمرالمهين[2].

ريتيف دو لا بروتون، وميرسيي، وروسو، وفولتير نفسه يستنكرون، بحسرة وأسى، انحسار الضحك البهيج. الاجتماعية خسرت ابتهاجها. باتت نساء العالم ضبابيات ملتبسات، وسطحيات تافهات، وطائشات مشتتات الذهن أكثر منهنَّ ضاحكات. حتى إن ماريفو لا يجد أيّ بهجة حقيقية لهؤلاء الباريسيات الصغيرات الأنيقات، اللائي يذرعنَ حديقة التويلري، وهنَّ يمزجن أحاديثهنَّ بضحكات عالية: «مم كنّ يضحكنَ؟ من لا شيء. ليس ذلك سوى غنج ودلال؛ سوى من أجل إحداث جلبة، حتى يظهرنَ أكثر حيوية ونشاطاً، وأكثر صخباً، وأكثر طيشاً...»[3].

---

1 Arlette Farge, *La Vie fragile*, Paris, Hachette, 1986, p. 288, «Dire et mal dire».

2 L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, chap. 332, «Le carnaval».

3 Marivaux, *Le Cabinet du philosophe*, in *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, p. 372.

يضاعف الاختلاط المديني فرص اللقاء من خلال شد جماهير متباينة وغير متجانسة ومشتتة في لحمة واحدة، ويشجع على السخرية الهازئة، والتهكم اللاذع، والإقصاء بدلاً من الروح المرحة، التي تجمع وتهدئ. إننا في الوقت نفسه ممثلون ومتفرجون، وكل واحد منا يعاين الآخر بمنظار صغير ليتخذ بعضنا بعضاً هزؤاً.

لا يمنح حضور النساء في الفضاءات العمومية؛ حيث دائماً ما يختلط الضحك ببذاءات وفحش في الكلام، أيَّ حيوية ودفء على حياة المجتمع. يلاحظ السويسري بيا دو مورا بذهول أنّ الفرنسيات يرفعنَ أصواتهنَّ متى تكلمنَ، ويغنينَ أغاني متحررة جداً، ويلعبنَ مثل الرجال: «لن ترى فيهنَّ أي تحرج، وقليل من السذاجة، ولا أيّ سيماء للبراءة»[1].

ريتيف دو لا بروتون، الذي أكب على دراسة أوساط الحرفيين، يذكر الجماعات الصغيرة للخياطات، والمساحات أو العاملات في صناعة الأنسجة الشفافة، الثرثارات والفضوليات، اللائي يرتدنَ لا فوار سان-لوران، أو لا فوار سان جيرمان، وهو يلوم بقوة أمّاً؛ لأنها قادت ابنتها إلى هذا الصنف من أماكن الفرجة، معرضةً إياها لشتائم ومسبات المتسكعين فيما هي تضحك بطيب خاطر[2]؛ كما يستاء أيضاً من حضور فتاة شابة تنفيذ الحكم على رجل مدان بالإعدام، في ساحة غريف (Grève)، فأباحت لنفسها أن تضحك وتمزح.

ونجد عند ميرسيي تأملاً من الدرجة نفسها عن روح الابتهاج؛ إنه يقلق من رؤية البسمات تختفي من على الوجوه. وطبقاً له، إن الفردانية، بانشغالاتها الاقتصادية واستدلالاتها الميتافيزيقية، هي «العذاب الداخلي للروح»، الذي يغرق الباريسي في دوامة التحفظ والوحدة، وذلك بتجريده من مزاجه المرح.

1 Béat de Muralt, *Lettres sur les Anglais et les Français*, lettre IV, p. 229.

2 Rétif de la Bretonne, *Les Nuits parisiennes*, 1788, 121e nuit.

لم نعد نعرف كيف نستمتع في رفقة الآخرين، النساء «عبوسات» والفتيات أمسينَ متجهمات. الدعارة والخلاعة والفجور على مصراعيه، الآنسة بمجرد أن تشب عن طوق الطفولة، والزوجة بمجرد أن تتزوج، يبدأنَ في التغنج والتدلل، ويبحثنَ عن العشيق. حتى في المسرح، أهلس الضحك وفتر صوته في الوقت نفسه الذي رقّ فيه الذوق، وفي الوقت نفسه الذي أراد فيه الفن الهزلي أن يتطابق مع فنّ التحاور[1]. باردةً، الكوميديا لا تفكر سوى في معارضة الطبقات الاجتماعية والمهن والأجساد من خلال تحويل الفوارق والتباينات إلى موضوع سخرية. لقد وضع الضحك بين شِقي إباحية الأرستقراطيات وتجاوزات الرعاع؛ لقد أبق الضحك من الفضاءات العامة. بتنا نضحك تحت الطلب. يذكر ميرسيي بسخرية الصورة البلهاء لعائلة من الحانوتيين تتلهى يوم الأحد في بيت صغير غير بعيد عن أسوار المدينة؛ كان الأب يقص حكاية، «تضحك الزوجة حتى تدمع عينيها»، فأخذت الفتاة الكبرى في التحرر قائلةً: «إنه يوم الدعابات والمرح»[2].

1 L. -S. Mercier, *Tableau de Paris*, chap. 335, «Où est passé Démocrite?».

2 *Tableau de Paris*, chap. 331.

الجذل، فضيلة اجتماعية

هل الضحك في أزمة يا ترى؟ لكن، رغم ذلك، لا ينبغي أن نغفِل أنّ الضاحكة تظلّ شخصية رمزية يحتاج إليها المجتمع ليعمل بشكل جيد؛ إن الأمر موكول إليها، هي التي عركتها الطبيعة أكثر مما هذبتها التربية والعقل، كي تكفل استدامة التقاليد، وتوقظ الأعين الضجرة: «إن إبعاد الجذل عن المجتمع يعني إبعاد الفضيلة عنه. أعتقد أن جذلاً صادقاً هو دائماً ميسم روح طيبة [...]. هكذا نرى أن النساء الجذلات يتحلين بأزكى الأخلاق»[1]. البهجة هي فضيلة اجتماعية وأخلاقية ضرورية لشد الوشائج بين بني الإنسان. لكنّ البهجة صنوف وألوان.

يريد القرن الجديد ابتهاجاً محسوساً مخلَّصاً من التصنع وقريباً من العقل. رمزاً للضحك النسائي، يأمل ريتيف دو لا بروتون شخصيةً جديدةً للحياة الباريسية يدعوها «الجذلى» (la Gaie)، التي يضعها في مقابل «الضاحكة»: بلسمي (Balsamie) فتاة يتيمة، وُلدت في وسط «يعاني من العسرة والفقر»، رغم كونها برجوازية، ترتحل من منزل إلى منزل، وتلامس البؤس، لكنها انتهت، رغم ذلك، لحظوتها عند أميرة شابة، إلى أن تزوجت كونتاً. كانت تضحك دائماً من أيّ شيء؛ يجعلنا مرحها الصاخب، حتى في أشدّ المواقف، نحسبها في بادئ الرأي خفيفة العقل وغير حساسة، لكن لما نقف على شجاعتها في وقت المحن، وعنايتها بآلام الآخرين، وصبرها وجلدها في الضراء القمين بغريزيليديس، نكتشف خصالها ومزاياها الحقيقية.

---

1 Restif de la Bretonne, *Les Parisiennes*, t. 1 - 2, Genève, Slatkine, 1988, p. 71.

رغم ذلك، فهي لم تصبح امرأة كاملة إلا حينما استنكفت عن الضحك بلا سبب، وحين وشَتْ بسمة رقيقة حليمة بمشاعرها السعيدة. هذا الموضوع أثيرٌ إلى قلب ريتيف كفاية حتى يعود إليه مرات كثيرة: أُنرييت الجذلة ليست أقلّ وداً من بلسمي، وتؤدي دوراً شبيهاً في **تاريخ رفقاء ماري**. فكلتاهما تجسد ضحكاً جذلاً، وطبيعياً وحساساً لا يخفي أيّ سخرية.

مثل القرن السابع عشر، أراد قرن الأنوار حقاً إلجام ديموقريطس وإخراس الضحك المسرف واللاإرادي[1]. بسبب الارتياب من الكوميديا، بذلت الثورة الفرنسية قصارى جهودها لمدح رزانة محتشمة، وسعتي حثيثاً إلى توجيه تجاوزاتها من خلال تنظيم المتع «الوطنية»[2]. لكنّ الضحك يستعصي على التهذيب، ضحك النساء خاصةً؛ لأنه لا يهدد مباشرة الفعل السياسي، أو لأنه يتحمل، من دون سوء نية، فيضاً وفيراً من الانفعالات. تضحك المرأة بطيب خاطر، وتتمرّس على السخرية، على النكات الجيدة، بيد أنها لم تنعتق بعد كفاية لتصمد أمام الرقابة، ولتترخص لنفسها إضحاك الجنس الآخر، وتتسلى علناً ببلاهاتها وحماقاتها.

---

1 Voir Anne Richardot, *Le Rire des Lumières*, Paris, Champion, 2002.

2 تحديداً التي تتماشى مع قيم الثورة الجديدة وأفكارها في مقابل القيم الأرستقراطية القديمة. (المترجم).

وهو يستحضر أمه في **مذكراته**، يكيل طاليران (Talleyrand) المديح لها لأنّها لم تسعَ ولو لمرة في حياتها إلى إضحاك الآخرين، ولا إلى رواية نكتة! اعترافٌ مستغربٌ من رجل من رجال عصر الأنوار علا كعبه في الردود السريعة وحضور البديهة. فإذا كان أدب الكياسة يوصي النساء بمزاج مرحٍ، فهو ظل يرفض، طوال القرن الثامن عشر، تبادرَهنّ إلى إثارة الضحك. تشكل الصالونات الباريسية عالماً صغيراً مستقلاً، ضرباً من مختبر متنوّر؛ حيث تُطرح الأفكار، وحيث يجب أن تعمّ متعة الوجود المشترك. كان الاختلاط أمراً مألوفاً، والفكر يستثير تجاذب أطراف الحديث، لكن كان على النساء أن يبرعنَ أولاً بجودة إقامتهنّ واستقبالهنّ وبهذا «الكرم» الذي اشتُهِرت به مدام جوفران (Mme Geoffrin).

دائماً ما تُرمى المرأة المثقفة بظِنّة السخرية، واتخاذ موقف يتعارض وميلها الطبيعي إلى الرقة، أو مع الوقار وسمو القدر الجدير بامرأة حسنة التربية محمودة الشيَّم. بخصوص هذه المسألة، النساء لسنَ أقلّ تطلباً من الرجال. في سنة 1691؛ أي بعد خمس سنوات على إنشاء مؤسسة سان-سير، سجلت مدام دو مانتُنون (de Maintenon) حصيلة سلبية لجهودها البيداغوجية: «لقد صنعنا بأيدينا متبجحاتٍ يَلْوينَ أشداقهنّ تفاصحاً، ومتعجرفاتٍ فضولياتٍ، وصنعنا متحذلقات لن نسلم حتى نحن من أذاهنّ».

وتُدين مدام دو برانجي (Mme de Pringy) السيدات المبتذلات العابثات اللائي يضحين بكلّ شيء في سبيل دعابة أو رد سريع مضحك (1691) ومدام غيبير (Mme Guibert)، الأديبة المثقفة، تذهب بالنقد

مدى أبعد أيضاً في القرن التالي: «المرأة التي تمزح بمتعة هي قرد صغير جميل يتسلّى الرجال برؤيته وهو يكشر عن أسنانه قُدَّام المرآة»[1] (1771). كيما تتمتع النساء بالحق في هذه الحرية في الضحك وفي الإضحاك، على كلامهنَّ أن ينجح في هذا الرهان الصعب، أي أن يكنَّ جذلات بهيجات وفكهات ظريفات من غير أن يكنّ شريرات خبيثات، «أن تكون مرحة من غير أن تكون سافلة خبيثة» (مدام رولان).

1 Mmede Pringy,*Les Différents Caractères des femmes de ce siècle*, 1699, p. 75 et Mme Guibert, *Pensées détachées*, Bruxelles, 1771, p. 87.

الطبع الضحوك للفرنسيين

لقد جُبل الفرنسيون على الطبع الضحوك؛ لقد زارهم مومس بعد أن هبط من جبل الأولمب. تدين هذه الفكرة القديمة، التي أُحيِيت في القرن الثامن عشر[1]، بدَينٍ كبير إلى نظريات الأمزجة، التي طُبقت على مجموع الشعب، أكثر مما تدين إلى طريقة معينة في العيش في الحياة الجماعية مستمدة من **الأوترابيليا** [النزوع إلى المزاح] الأرسطية أو **الأوربانيتاس** [الكياسة] الرومانية. ينبري الأسقف جون بيير كامو (Jean Pierre Camus) لينافح عن الضحاك: النزوع إلى المزاح هو -بلا ريب- نوع من الفضيلة، «تُحسن مزج الأطروفات والملح والحشمة مع جبلّة سليمة حتى لا تسقط السخرية أبداً في المزاح، حتى لا أقول التهريج، هذا الفعل الدنيء والحقير؛ لا أدري بأيّ عدالة يمكنكم لوم تقطيعاتٍ أرغَمت الرجل على ممارسة واحدة من وظائفه التي تميزه أكثر عن الحيوانات العجماء غير العاقلة، التي هي الضحك» (محاضرة أكاديمية، 1630). لا يضير الأسقف الموقر دو بيلي هو نفسه أن يلعب قليلاً بالكلمات حتى يخاطب مستمعيه حسب عقولهم ومنازلهم!

ألهمتِ «البهجة الفرنسية» التي لاكتها ألسن كثيرة الكتّاب والأخلاقويين طوال قرون؛ وإن كانت لا تتماهى بالضحك، فهي أرضه الخصبة. تميز مدام دو ستال (Mme de Staël)، التي كانت ترغب في تأكيد أطروحة وجود عبقرية خاصة بكلّ أُمة، التهريج غير المقيد للإيطاليين عن الفكر الساخر للفرنسيين وعن الفكاهة المحبطة للإنجليز، طباعٌ ولّدتها أساليب

1 Voir A. Richardot, «La gaieté française», *Le Rire des Lumières*, *op. cit.*, p. 129 - 147.

حياة اجتماعية مختلفة: «الإنجليز ميّالون إلى العزلة في كنف أسرهم [...]. الوسيط الذي ندعوه المجتمع، يكاد لا يوجد بينهم؛ ورغم ذلك، في هذا الفضاء التافه من الحياة تتشكل الرقة والذوق».

الألمان عامةً جادون ورصينون. يستمرئ التيروليون المهازل البذيئة، ولا يوجد إلا الجذل الفرنسي، الذي لا يُقلد، الذي يضع نصب عينيه، هدفاً، المتعةَ الخالصةَ والمشتركة[1]. بالنسبة إلى ستندال، الإيطاليون ميالون إلى الأهواء، وبالتبعة فهم أشد سوداوية ليتلذذوا ببهجة حقيقية، في حين أن أعظم أتراح الفرنسيين هي لعنات الغرور والخيلاء! فلا غرو أن النساء الفرنسيات هنَّ في المقام الأول جزء لا يتجزأ من مفاتن البهجة: «في غياب النساء، لن يكون المجتمع مستساغاً وممتعاً ولا ساخراً ولاذعاً»، تخلص جيرنين دو ستال.

1 Mme de Satël, *De la littérature* (1800), 1re partie, chap. xviii.

جذور إيطالية

كان من الواجب البحثُ في الإمارات الإيطالية الصغيرة، في أثناء عصر النهضة الأول للقرن الرابع عشر (Trecento)، عن شروط هذه الحياة الاجتماعية الضاحكة، التي تدين بنجاحها إلى تنافس الجنسين. إن رفقة النساء ضرورية لا غنى عنها للمحاورة الماتعة. يبين إينياس س. بيكولوميني (Aeneas S. Piccolomini)، شاعر إنساني النزعة قبل أن يصبح بابا، الفائدة في ترك السيدات يعبرنَ، بوصف تحاورهنَّ بـ «طارد الأحزان أو طارد الضجر»[1]. قبل حتى أن تنظِّم مؤلفات الكياسة الضحكَ النسائي، كانت كل أنواع الحكايات ترتكز على أحاديث مضحكة وساخرة بين الجنسين.

باعتباره مؤلَّفاً زاخراً بالتفاصيل، فقد كان مصنف بوكاتشو، **الديكاميرون** (1350)، مُهدى إلى النساء؛ لأنه إذا كان الرجال، بعد فشل عاطفي، ينسون بسهولة أحزانهم بألف دواء، من قبيل السياحة والتطواف والصيد بالصقر والصيد بالكلاب والمطاردة، فالنساء اللائي لا يكتفينَ بمغزلهنَّ عليهنَّ أن يبحثن عن تسليتهنَّ في القراءة؛ حيث يجدنَ «نصائح مفيدة عن الموقف الذي عليهنَّ أن يتخذنَه في حياتهنَّ» (ديباجة). يخاطب بوكاتشو جمهوراً برجوازياً من الوجهاء والتجار، و، بوجه أخص، زوجاتهم، وقد حالفه النجاح الواسع.

يصور **الديكاميرون** سجالات رهطٍ من عشرة شبان، سبع نساء وثلاثة رجال، فروا جميعاً من فلورنسا؛ حيث يعيث الطاعون فتكاً (1348)؛ كانوا يتسلَّون بسردِ قصصٍ شائقة طيلة عشرة أيام. مع تعاقب القصص القصيرة يرتسم فنّ للعيش متناغم. كان يجب على «ملكة» اليوم الأول، بامبينيا، أن

---

1 Aeneas Piccolomini, *Orazione in lode della donna*, 1545.

تحيطهم بالمهمة التي على السيدات أن ينهضنَ بها حتى ينلنَ احترام الرجال وتقديرهم. الرد السريع الضاحك من بين مواهبهنَّ: «إن النكت والكلمات الظريفة هي زينة الأدب وأحاديث السمر المبهجة. إن هذه الطرف، لأنهنَّ مقتضبات، هي أنسب للسيدات منها إلى الرجال»[1]...

يأتي بعدئذٍ قدح لاذع في الغنج المتغطرف، الذي يتحدث كي لا يقول شيئاً، ويفسد الآداب الصارمة. إن الضحك جزء من متعة الكينونة معاً؛ يتذكر المؤلف أوفيدوس، وهو على معرفة بفنّ عيشه؛ أنه يصف بدقة التلوينات الصغيرة وتفاصيل التفاصيل، بدءاً من التقليد المحكم للبسمة بفمٍ مزموم، حتى الضحك المتهلل البشوش، بفم فاغر إلى درجة «توجع الفكينً»!

تنهل القصص القصيرة المئة لبوكاتشو مادتها من معين الحكايات الشفوية، وهي لا تسائل مبادئ النظام والفضيلة. فرغم أن الرجال كانوا أقل عدداً، فقد كانت سيادتهم في اتخاذ القرار والفعل لا تُجحد. ورغم ذلك، فقد كان للنساء سلطة ملكات بسبب حصافتهنَّ وثقابة حكمهنَّ؛ فهنَّ من يأخذ زمام المبادرة ليكافحن ضد اليأس والحزن بمرح وبهجة الحديث، مرح وبهجة أعلى من كل المنافسات والصراعات الأخرى؛ حيث يتواجه منتصرون ومهزومون. يقيم الحديث أواصر علاقة شبه مساواتية، أساسها الإثارة والاستفزاز والفكر، والإغراء والرغبة، في نسيج رفيع من المشاعر والأحاسيس. يتبّل الحوار بروح النكتة، سرعة الرد وحضور البديهة، وبكلمات من بنات الخيال، لكن الفوارق الجنسية تُحترَم ولا تُخرق أبداً.

يحظى الرجال وحدهم بامتياز الإضحاك بقصص تخالف وتنتهك قواعد الاستقامة: ديوني، واحد من الرجال الشبان الثلاثة، كان يستثير باستمرار حشمة ووقار السيدات بجميع صنوف التلميحات البذيئة، والنساء الشابات كنَّ يستسغنَ تلك الحكايات الجريئة، «متظاهرات بأنهنَّ يضحكنَ من أمر

---

1 Boccace, *Le Décaméron*, 1re journée, 10e nouvelle et 6e journée 1re nouvelle.

آخر» (اليوم السابع، القصة الثالثة). لمّا لامست القصة حدود الذوق الرفيع، تلقينَ بحشمة «ببسمة جامدة» خلاصة الراوي، لكنهنَّ أبقينَ لأنفسهنَّ حقّ الضحك خفية.

استحضر فرويد، في دراسته عن **النكتة** وصلتها باللاوعي (1905)، القوى المحركة لميكانيزم قريب إلى الحلم، يرفع القيود والكوابح، ويحرر دافعاً غريزياً ذا نزوعٍ جنسي، يتسبب في الاستثارة وحرج الحضور؛ الحرج النسائي ينقلب إلى ضِحك شرط أن يكشف النقاب عن الرغبة؛ ضحك النساء الذي يتستر يرغم الجماعة الصغيرة على أن تعيد بناء ما تحاول السيدة إخفاءه في صورة فكرة، والمتعة، الفعلة التي يفترض أن تكون مخجلة، وعلى إثارة بعض المتعة بطريقة غير مباشرة.

إن حضور السيدات أمر لا بد منه حتى يكون للحكاية كامل وقعها؛ يمتح بوكاتشو من الحكاية، ومن المهزلة، والاستعارة أو النكتة، ليموّه فجاجة موقف؛ استعارة مثل استعارة «فحل الخيل نازيّاً الفرس» لا تخدع المستمعات اللائي تتوجّه إليهنَّ الحكاية: «تلميح فيلوستراتوس إلى الأفراس البارثية لم يكن ليكون إلا بصورة مبهمة حدت بالسيدات الحاضرات الحاذقات الألمعيات إلى ألا يضحكن من تلميحه، وإن تظاهرنَ بالضحك من أمور أخرى (اليوم السابع، القصة الثالثة)».

أحياناً ينفجر الضحك مدوياً: زمرة النساء الحسناوات يضحكنَ حتى تغرورق أعينهن بالدموع في عشرات المرات، وهنَّ يسمعن قصة طبيب وقع في حفرة مرحاض، والقصة من رواية سيدة (اليوم الثامن، القصة التاسعة)، مستثارة بالدعابة والمرح الصاخب طريقةً للتحايل والالتفاف على عمل الكبت الذي يفرضه المجتمع، والتطرق بطريقة غير مباشرة إلى الوقائع الجنسية.

بعد ما يقرب من قرنين، سيتمَ بقلم فلورنتينو كاستيغليون (Florentin Castiglione)، تقنين الحديث بين نساء المجتمع الراقي. إن **كتاب رجل البلاط** (1527) شبيه بالخطابة والأخلاق والجماليات، ويضع في قلب **الكياسة** متعة الحديث، التي تتساجل حولها بطلات البلاط الصغير لأوربينو (الكتاب الثاني). مثل بوكاتشو، ولكن مخاطباً وسطاً اجتماعياً آخر؛ أي وسط النبلاء، يصبو كاستيغليون إلى بناء صرح مجتمع متناغم في ظلّ **السبريتساتورا (sprezzatura)**، ضرب من «الوقاحة» والطيش، أو الأريحية التي تدلّ على الطبع، فنّ دقيق للحياة في المجتمع حد أننا لا يمكننا كشفه.

ألا تبدو مملاً، هذا واجب مطلق: يجب أن تتبّل الحديث الأطروفة، والسخرية الأنيقة، والنكتة، والكلام اللاذع، والملحة، هذا الحديث الذي من مهمته، وفقاً لدروس وعِبر القدامى، «إثارة الضحك والفرح بطريقة مستقيمة ومهذبة» (الكتاب الثاني، 42)، بمنع أي تهريج وسخرية جارحة.

هناك بونٌ شاسع بين «المحادثة الحكاءة» على الطريقة الفرنسية والمحادثة الإيطالية[1]. قصص بوكاتشو القصيرة، التي تُرجمت وعُدلت في كثير من المرات في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ألهمت أخت فرانسوا الأول، الملكة مارغريت دو نافار، لتؤلّف كتابها **الهيبتاميرون**[2] (1558)؛ لكنّ روحه كانت أكثر تجديداً بكثير؛ لأن امرأة، ملكة، هي من كانت تحمل القلم: جعلت نساء أخريات يتحدثنَ، ويلعبنَ دوراً فاعلاً وشخصياً فعلاً، وما تهيَّبت من الكلمات الجريئة الخادشة للحياء؛ لأن «الكلمات لا تنتن أبداً»؛ وحدها «قذارات القلب» يُخشى منها.

الموضوع الأصلي هو ذاته موضوع **الديكاميرون**: رهط من النبلاء، خمسة رجال وخمس نساء، يواجهون إعصاراً عاتياً لدى عودتهم من حمامات كوتيريه، فعلِقوا في مكان موحش بسبب ارتفاع مياه نهر غابي. مكرهين على التساكن في دير رهبان، يقرّر الناجون العشرة، من أعمار وأوضاع عائلية متباينة، أن يحكوا قصصاً ليطردوا الخوف ويتلهوا، فانتظموا في زمراتٍ مصغرة في انتظار إنشاء جسر. يتعلّق الأمر إذاً بالتسلية وليس التربية. وبتوالي القصص، تظهر في خلفية المشهد العلاقات التي ينسجها الرواة في ما بينهم.

تعود فكرة التسلية وإزجاء الوقت إلى سيدة تدعى بارلامونت، زوجة إيركان (Hircan)، وسرعان ما استحسنتها سيدتان أخريان، لونغارين التي أقرت أن الكلام سيجنّب النساء الحزينات أن يمسينَ «مزعجات ومضجرات)»،

---

1 Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse*, Paris, Puf, 1992.

2 كتاب الأيام السبعة على غرار كتاب الأيام العشرة لبوكاتشو. (المترجم).

وإناسويت، أرملة شابة تأمل في أن تخفّف من فقدها «بالضحك». كان على الرجال النبلاء بعدئذٍ أن يعبّروا عن موافقتهم، وأن يعهدوا إلى المرأة الأكبر سناً، والأكثر ورعاً في المجموعة، وازيي، مسؤوليةَ تنظيم جلسات اللعب بعد الساعات المكرسة للتعبد.

توضح مارغريت دو نافار وتثري دروس وعبر بوكاتشو بالتفاصيل. يتفجر الضحك مدراراً في **الهيبتاميرون**: ما ينيف على نصف القصص القصيرة الاثنتين والسبعين يبعث على الضحك، ذكورياً كان أم أنثوياً، والمؤلَّف بأكمله يبدو بصورة غير مباشرة كأنّه تأمّل في الضحك. وردت الكلمة سبعين مرة في القصص وفي الأحاديث التي تليها، بما في ذلك القصص التراجيدية[1].

في أكثر الأحيان تقريباً تضحك النساء مرتين أكثر من الرجال: إناسويت تضحك أربع مرات، الورعة والحكيمة وازيي ثلاث مرات، بارلامنت ثلاثاً، لونغارين مرتين. وتضحك إحدى السيدات من غير أن نخبر باسمها. نوميرفيد لا تضحك، لكنها تُضحِك الأخريات بقصص مرحة. يضحك المتحادثون معاً أربع مرات. من لا يُضحِك الآخرين، مثل داغوسان، كان يُزدَجر ويُنتَهر. يضم المصنف ثلاث قصص قصيرة ذات طابع بذيء. هذه الضحكات ليس لها الحدة نفسها، وتنطوي دائماً على مغزى.

مارغريت دو نافار، من دون الانخداع بمواطن الضعف الإنساني، تختار الأسلوب الكوميدي لتتحدّث عن الحب، والرغبة والزواج، وكلّ قصة بمنزلة قضيّة من قضايا الضمير تتناول العلاقة بين الجنسين. إنّها توظف بمهارة جميع الأساليب الكوميدية: السرد الهازل، تنويع المواقف، الآثار الرجعية أو العكسية، الضحكات الصفراء، اللعب على الحبلين، الجلافة والفظاظة، الهفوات وزلات اللسان، الكلمات اللاذعة، تلطيف الأسلوب، المبالغة،

1 Voir l'étude de Y. Delègue, «La signification du rire dans l'*Heptaméron*», Actes de la journée d'études Marguerite de Navarre, *Textuel*, 1991, n° 10.

الإضمار، المفاجآت، الجناس واللعب بالكلمات خاصةً، التي كانت تسمح لها دائماً بأن تغير النبرة، وأن تقول شيئاً غير ما صُرّح به: لمّا تهتف نوميرفيد بأنّها تفضّل أن تلقي بنفسها في النهر على أن تسلس قيادها لراهب فرنسيسكاني، وتردّ عليها وازيي، التي تفضّ التباس المشاعر الطيبة بكلمة مزدوجة المعنى: «أتعرفين إذاً العوم[1] ؟» تغضب نوميرفيد فيما تضحك وازيي.

1 يتعلق الأمر هاهنا بالفعل «nouer» الذي يعني في هذا السياق عام وسبح «nager» وليس ربط أو نسج علاقة أو رابطة. (المترجم).

لا تابو أو محرم يصمد في وجه ضحك النساء، الذي ينتهي دائماً إلى أن يهدّئ من سورة غضب الرجال، ويندد بسوء المعاملة والسلوك. يحلّ الضحك محلَّ الكلام ويمنح الامتياز للضاحك، كما في القصة الرابعة والخمسين؛ حيث إنّ رجلاً نبيل المحتد حسِب أنه بمنجىً عن الأعين فأخذ يتحسّس جسد خادمٍ في ركنٍ ناءٍ من الإيوان؛ لكنّ ظلّه الذي عكسه ضوء شمعة مثبّتة على الجدارِ فضحه، انفجرت الزوجة من الضحك على مرأى هذا المشهد غير المتوقع، فما كان من الزوج المتلبّس بالجرم المشهود إلا أن يفقد السيطرة على نفسه، ويوقف مرحه وتسليته.

السخريات، التي يُطلق لها العنان في أثناء المناقشات من طرف النساء من رفقائهنَّ الرجال، تصيب هدفها؛ لأنهنَّ ملهمات بالملاحظة والتجربة، تكتفي مارغريت بدفع قارئها إلى أن يخمّن لبس وغموض بعض العلاقات. وحينما تكون القصة خليعة قليلاً، تضحك السيدات وهنَّ يتسترنَ خلف قناع. الضحك الساخر أقوى من غضب الرجال، وهو بمنزلة سلطة مضادة، في مخطط دائماً ما ينتصر. لا شيء يقف في وجهه في **الهيبتاميرون**، لا خدع الرجال الصغيرة، ولا الغضب ولا الهوى ولا العجز والوهن.

لا ريب أنّ القصص الجريئة كانت تُروَى، في أغلب الأحيان، على لسان رجل، عدا القصة الحادية عشرة، الأكثر فسوقاً، التي ترويها امرأة وموضوعها امرأة أخرى: البطلة، عفيفة ومحتشمة تعرضت للسخرية بسبب وضعية جسدية غير لائقة، خالعةً العِذار عن حيائها، «تحولت من الغضب إلى الضحك مثل الآخرين». لا شيء محرم: «البذيء يعرض ما لا يستعاد من قبل مجتمع

متحضر؛ أي الشكل البدائي القديم، أو الدرجة الأدنى، أو الطفولية، للمتعة على نحو يشمل فيه تحرير الضحك المتعة الخفية للنكوص. بالريشة اللجوجة الملحاحة للإنجيلية، وأحياناً الأفلاطونية مارغريت دو نافار، المرأة هي التي تحرّر هذا الضحك المرتاب، وتقبل رفع القيود: «**نولَد بين البول والفضلات**» **(inter urinas et faeces nascimur)**». يقول أوغسطين[1].

تلقي مارغريت بثقل سلطتها بوصفها ملكة. ليس ثمّة رابح ولا خاسر في هذا اللعب بأصوات متعددة؛ حيث إنّ الكل هو بالتعاقب حَكم وطرَف، ممثل وناقد، ضاحك وهُزأة، وحيث إنّ السيدات، شريطة أن يمتثلنَ لطبيعتهنَّ ووظيفتهنَّ، هنَّ في الفكر نظيرات الرجال. ضحك الجماعة يمكن أن يُستثار على حساب فرد من أفراد الرفقة، لكنه، في الأغلب من الحالات، يلملم الشمل أكثر مما يفرقه؛ إنه ينحي جانباً الحكماء الزائفين؛ لأن الضحك حكمةٌ لكن شريطة ألا يجرح، ومجرد الضحك يخفف من حدة التوترات.

تبدو المحادثة الحكاءة **للهيبتاميرون** وكأنها حديث مشتت لا ناظم له، رغم أنّها تحترم في واقع الأمر خطابة بارعة تضع في المقام الأول السِّلم، والتوافق والتناغم، والشفقة، والمزاج الرائق والمؤالفة والوفاق. وفي نهاية المطاف، الابتهاج ثمرة روح مطمئنة وآية على الفضيلة: تمدح نوميرفيد «الضحاك الهستيريين»، الذين يعيشون أكثر من الحكماء لأنهم لا يتكتمون. أما السعادة فهي من أمر الله؛ الضحك، الإنساني البحت، ليس في مطلق الأحوال ثاني أفضل الخيارات المتاحة.

فلكي يكون مرحاً، لا يقصي الكلامُ بين الرجال والنساء الموضوعات الجادة. يتعلق الأمر بوضع حدّ لصراع الجنسين، ولهذه العدائية الذكورية، التي تختصر الشرط النسائي في ثلاثة واجبات: العفة والطاعة والصمت.

---

1 Y. Loskoutoff, «Un étron dans la cornuscopie», *Revue d'histoire de la littérature française*, 1995, vol. 6, n° 95.

بالتدريج، في حين أن السلام عاد إلى مملكة فرنسا بعد الفتن والقلاقل التي تسببت فيها وصاية ماري دو ميديسيس على العرش، استشعرت السيدات أنَ الأوان قد حان ليحظينَ بدور أكثر فاعلية في الممارسات الفكرية؛ لقد جلبنَ إلى الأحاديث نبرة وبراعة جمالية قمينة بتحضير وتهذيب جماعة من الرجال القساة الذين عركتهم الحرب، والذين تنصرف أذواقهنَّ إلى الصيد، وإلى المباراة والتدريب الجسدي. إذا كانت النبرة ليست بقدر حرية مارغريت دو نافار نفسها، فالسيدات والرجال النبلاء يفكرون في لطائف الكتابة والقراءة، هذه الميادين التقليدية لفقهاء النحو؛ يشذب المعجم اللغوي، وأدب اللياقة يهذب، حتى الاهتداء إلى نظرية في حديث نساء المجتمع الراقي التي ستبلورها بوضوح مادلين دو سكوديري (Madeleine de Scudéry)، النموذج الطوباوي لأيّ حياة اجتماعية. بين الثقافة وأدب اللياقة، حقوق الذوق ستنتصر على حقوق المعرفة.

فندق رامبوييه، روح المرح

يدين فندق رامبوييه بالكثير إلى الجذور الإيطالية للمركيزة، وقد ظلّ، طوال سنوات مديدة، يتيح لنساء الفكر فضاء للتوادد الاجتماعي (convivialité)؛ حيث نتسلى ونتبادل أطراف الحديث عن فن القول والخطابة، وعن تحليل المشاعر وعن مشروعية المطالب النسوية. المحادثة في العصر الكلاسيكي هي ارتجال نشيط، متصنع، يهدف إلى ترجمة مواقف أو عواطف أو أهواء أو انفعالات قد تكون حارقة وخطيرة في شرارات شفاهية؛ لا ندوة علمية ولا محاورة معرفية؛ إنها تقصي الكلمات الفظة أو الطائفية.

بحكم أنها كانت طريحة الفراش في غالب الأحيان، وتخشى ضوء النهار، كانت الرائعة أرثينيس، مركيزة رامبوييه، ترغب في أن تتلهّى؛ تستقبل في مِخدع غرفتها الزرقاء أناساً من ألوان شتى، «بمزاج يجعلها تتسلّى بكلّ شيء»؛ إضافة إلى الصديقات اللواتي يتحلّقن حولها، مدام دو كليرمون (Mme de Clermont)، مدام دو فيجان (Mme du Vigean)، مدموازيل دو بوربون (Mlle de Bourbon)، مدموازيل بوليه (Mlle Paulet)، يلتحق رجال أدب محترفون وبعض الأشخاص المختارين نظراً إلى روح دعابتهم وضحكهم وتهذيبهم. القليل من الألفة والمؤانسة الإيطالية، وقليل من الاحتفالية على الطريقة الإسبانية، وحرية صادقة على الطريقة الفرنسية، كانت هذه متعة هذه الاجتماعات، التي ندعوها «المجالس»، والتي تختلف عن حفلات البلاط. «التسلية، والمتعة، والتعلم» هي الأهداف التي يحددها المدعوون لأحاديثهم؛ على المشاعر الشخصية أن تخضع دائماً إلى الرضا الجماعي أو المشترك. نلعب بالقوافي أو البورتريهات؛ نتناقش حول قواعد الغزل، وننصرف إلى النكتة.

تصنع ومكر، تنكرات، ألغاز ملتبسة أو حزازير، أحجيات، رقص تنكري، مقالب وأحابيل؛ هي جميعها انشغالات جيل بكامله من الشباب مفعم بالحماسة أتى في أعقاب حياة الجيش الخشنة، تمثل -بالنسبة إليه- المباغتة اللامتوقعة والضحك الوسيلة الأوكد لخلق حالة نفسية مشتركة. كان يحلو لمدموازيل رامبوييه (Mlle de Rambouillet) أن تمازح مدام دو سابليه حول الاحتياطات التي تتخذها لتتفادى عدوى الأمراض ورسالتها «عن الهواء النقي» التي عرفت نجاحاً كبيراً بين أصدقائها. [السيد] فواتور (Voiture)، الذي صار «روح الحلقة»، نحو 1625، ينال الإعجاب برهافة أذواقه الفنية بقدر ما يناله بهزله وتهريجه.

رقيقاً، روحياً، وربما عربيداً ومولعاً بالحفلات، وغالباً بذيئاً، ودائماً عاشقاً ولهان، إنه يشبه «خروفاً يحلم» حينما يرغب في الظهور بمظهر الغزِل؛ وقاحاته مع النساء المثقفات (مثل الفيكونتة دوشي) تثير ضحك السيدات الراقيات، لكنه لا يطعن في قيم مجتمع أرستقراطي يتشوف إلى أن يندمج فيه: إنه ربما، كما يقول ذلك ب. كرافيري (B. Craveri)، «الكاتب الفرنسي الأول الذي أولى كامل عنايته إلى الجمهور النسائي»[1]. صورة جديدة للسيدة بدأت في التشكّل، ليست بعد صورة وثن غير واقعي وبعيد، بل صورة امرأة من لحم ودم، ماكرة ومرغوبٌ فيها.

نجوم أخرى ستسطع، مادلين دو سكوديري (Madeleine de Scudéry)، أميرة مونبونسيي، مدام دو مور (Mme de Maure)، مدام دو شوازي (Mme de Choisy)، شابلان (Chapelain)، ميناج (Ménage)، سان-إيفرمون (Saint-Evremond). شهدت حركة الحذلقة نجاحاً باهراً بين 1650 و1680، إلى أن غدت أسطورة. تناسلت المخادع حتى في المقاطعات، موزّعة إلى شبكات اجتماعية مختلفة. في حي

1 Benedetta Craveri, *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2001.

ماريه، كانت تفتح مدموازيل دو سكوديري بيتها يوم السبت؛ كانت تتحدر من طبقة النبلاء الحديثة، وكانت تُستقبل أحياناً في البلاط الملكي، وتعاين أخلاق معاصريها بغرض «وصفهم» وتصويرهم، ومن خلالهم إضحاك صديقتها مدموازيل بوليه[1]. تمارس هؤلاء السيدات سلطة حقيقية؛ لأنهنَّ يجعلنَ ما تدعوه مدموازيل دو سكوديري «روح المرح» ترِينُ على المكان. الانتقادات تنصف فنهنَّ في الردود السريعة. حسب جون بيك في **مقالته عن أدب الكياسة**، النساء أعلى كعباً من الرجال؛ لأنهنَّ «في العادة أكثر حميّا وحماسةً، وردودهنَّ أكثر لذعاً ونشاطاً، وأكثر طبيعية وأكثر سعادة وبهجة منا نحن معشر الرجال»[2].

يعتقد لا برويير (La Bruyère) أنهنَّ سيعثرن تلقائياً تحت ريشتهنَّ على «حبائل وعبارات ترسخت غالباً في أنفسنا بعد عناء وعمل شاق» (**الطبائع**، «أعمال الروح»، 1689). رسائلهنَّ مكتوبة بموهبة إلى حدٍّ ما، لكن بالمرح نفسه والبهجة نفسها التي لأحاديثهنَّ، ومن دون أن يغفلن قطعاً عن الوظيفية الخاصة بالمجتمع الراقي: السلوى أكثر من الإخبار والإعلام؛ كانت خطاباتُهنَّ الغرامية، التي تُقرأ في العادة علناً في حلقة من الأنساء والأنيسات، بمثابة صحيفة مسلية في توازن دقيق بين الإحساس الشخصي وضرورة الإيناس والتسلية[3].

لا صلة تمت مدام دو سيفينيه (Mme de Sévigné) إلى الحذلقة، لكنها تعترف بأن متعتها الأكبر تكمن في انتقاء الكلمات، والدعابة والممازحة، و«النمائم»، هذه البقبقات والثرثرات البروفنسالية، التي تعشقها

1 Rathery, Boutron, *Mlle de Scudéry, sa vie, sa correspondance*, Genève, Slatkine, 1971, p. 161.

2 Cité par Emmanuel Godo, *Histoire de la conversation*, Paris, Puf, 2003, p. 99.

3 Voir Bernard Bray, Christoph Strosetski (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation*, Paris, Klincksieck, 1995.

حد الوله؛ تعترف الساخرة التي لا تؤوب، في إحدى رسائلها الطويلة لابنتها، بأن متعة الكتابة عندها تأتي من «الدغدغة» التي تريد الإضحاك[1]، وهي تعرف بالخبرة مفعول عدوى الابتهاج: إدانة الهزأة والأضحوكات بخبث، ابتكار كرنفال أسلوبي من الكلمات والعبارات المضحكة، الثرثرة (lavardiner)، والسخرية والهزء من قريبه[2]، الإغواء على طريقة تارتوف[3]، والتلجلج والتلعثم، نسمعها بحبور وابتهاج.

1 Lettres, 30 septembre 1676.

2 كلمة نحتتها دو سيفينييه. (المترجم).

3 كلمة نحتتها موليير. (المترجم).

تجد المتحذلقات «مؤرخهنَّ» في الأب ميشيل دو بور (Michel de Pure)، الذي أمكننا أن نقارن روايته **المتحذلقة** (1658) **بثرثرات النفساء**؛ متراوحة بين الخيال والواقع، تبث رواية الأب دو بور الحياة في نساء الفكر هؤلاء، أوليات «نساء الأدب» الفرنسيات ربما، اللائي نتعرف على هويتهنَّ خلف البورتريهات الخيالية. أولالي (Eulalie) المسرفة في الوقاحة، كانت هي الكونتيسة دو لا سوز (de la Suze)؛ فعنها ينقل كاليير (Callières) هذه الملحة الطريفة: هوغنوتية في الأصل لكنها تحولت في ما بعد إلى الكاثوليكية، كان عليها أن تغير دينها «حتى لا تلقى زوجها في العالم الآخر كما فعلت في هذا العالم»[1]. لا يكتفي الأب دو بور بأن يتقصى أصالة وجهات نظر قيّمة عن الزواج، والجنسانية، والأمومة، والأسرة، بل ينعم النظر في الكيفية التي تتصرف بها جماعة تلوذ إلى المحادثة والدعابة والنكتة لرفع النير الذي ترزح تحته النساء.

من دون الدخول في السجال، الذي يريد تمييز ظاهرة أدبية عن لحظة سوسيوتاريخية من الصعب تبيُّن نُطُقها[2]، تبدو الحذلقة، على امتداد هذه السنوات، كأنها بيان للنساء الراقيات اللائي يلتئمنَ ليشكلنَ نموذجاً للكياسة متحللاً من سطوة الرجال، ولبلورة مُثُلٍ محضٍ نسائيةٍ. يتحدث الأب دو بور عن «طائفة جديدة» تتألف من أشخاص من الجنس اللطيف حصراً

1 Callières, *Des bons mots, de bons contes, de leur usage* [1692], Genève, Slatkine, 1972, p. 86.

2 R. Duchêne, *Les Précieuses, ou comment l'esprit vient aux femmes*, Paris, Fayard, 1999.

واستثناءً. طائفة متحذلقة ونسوية بالفعل؛ لأن هؤلاء السيدات لهنَّ قانون لغتهنَّ وسلوكهنَّ. أبيّات ومترفعات، بل مزدريات ومتمردات، يحببنَ قلب الأفكار الجاهزة، ويتثاءبنَ ضجراً حين يفتقد محاورونهنَّ إلى الرد السريع وحضور البديهة؛ إنهنَّ لا يخفينَ شعورهنَّ بالتفوق أمام الرجال، شعور يترجمنَه على امتداد الرواية بضحك مسموع أو ساخر.

يقدمهنَّ ميشيل دو بور في عصبات صغيرة مرحة ومتواطئة، يتلازمنَ ويتغامزنَ، ويتبادلنَ ضحكات مبهمة «عصيات على شركائهنَّ في الرقص»، وهن يقهقهنَ أو يهمسنَ بأسرارهنَّ الصغيرة في ركن من الأركان. ميلانير، الأكثر جدية منهن، لمع نجمها خاصةً بعدائية انتقاداتها، بخلاف سوفونيب، التي تضفي رقة على نكاتها. تتمتع آراسي بمزاج طروب مرح، وتتعلم مع ميلانير طريقة «مقاطعة» الأحاديث المملة بكلمة مقتضبة. أما أولالي فتضحك بسخرية. إنهنَّ يفحصنَ صورتهنَّ عن كثب بمراقبة علامات وجوههنَّ. فحين لا يتكلمنَ ولا يضحكنَ، تميزهنَّ إيماءاتهنَّ عن سائر البشر: فسيماؤهنَّ ومظهرهنَّ، وحركات أعينهنَّ، وتنهداتهنَّ، وضحكاتهنَّ، ولحظات صمتهنَّ، كلّ شيء مشفر. ميشيل دو بور لا يذهل عن ذكر مشاجرات هؤلاء السيدات، وحِدة سجالاتهنَّ تؤكد مصداقية المحادثات.

وإلى ذلك، هنَّ يسخرن بمتعة من أنفسهنَّ ومن طهريتهنَّ وصفائهنَّ، على غرار آن دو لا فينيْ (Anne de la Vigne)، التي تحول ارتيابها من الرجال المتقلبين الفرفارين إلى ضحك أنَفَةٍ وتَعالٍ:

من تكلفت الحشمة والحذلقة

ستكون دائماً في أمان،

ومن كانت خبيثة وضاحكة،

فالضحاك إلى جانبها.

أكثر هجائية من الأب دو بور، ثمّة بورتريه مجهول بين تجاويف **مصنف البورتريهات** لمدموازيل دو مويبونسيي يسخر من نبرتهنَّ الساخرة باستمرار، ويقلد لوي قسماتهنَّ لإضحاك الآخرين:

إن التحقت بهذا المجلس متحذلقة أخرى، فسيتحالفنَ جميعاً، ومن دون التفكير في أنهنَّ لم يعدنَ الأقوى، إنهنَّ يحمِلنَ على الأقرب منهن، ولا أحد يفلت من هجومهنَّ، وهذا بجسارة لا يُعلَى عليها لأنَّ الانقياد إلى الضحك في وجه شخص هو أصعب شيء يحتمل في العالم. [...] إنهنَّ ساخرات ومتهكمات بإسراف، حتى من الناس الذين لا يمنحونهنَّ فرصة أن يسخرنَ منهم.

لا شك في أن الحذلقة ليست إلا مرحلة في التاريخ الأدبي. مهما كانت لغتهنَّ الخاصة، وتكلفهنَّ الحشمة، واعتدادهنَّ بأنفسهنَّ، وضحكاتهنَّ، وأرابتهنَّ وحذاقتهنَّ، فالمتحذلقات فتحنَ سبيلاً هجائياً للكتابة النسائية.

كيف نفصل الضحك عن السخرية؟ «السخرية علامة على العقل الصغير» يكتب لا برويير. كلّ الذين يهتمون كلياً، في البحوث أو الروايات، بتحديد قواعد اللياقة والأدب، يتفقون على حظر السخرية. لكن البعض يرى في ذلك ضعفاً خاصاً يعتري النساء؛ لأنهنَّ يُعنَينَ بأن يظهرن متفوقات على الرجال، فيما يرى فيها البعض الآخر ميلاً طبيعياً لعقل ضيق الأفق وعاجز عن الارتقاء.

من مشروع حياتهنَّ الاجتماعي والأدبي في آن[1] يقلب عذالهنَّ دعاباتهنَّ وتكلفاتهنَّ إلى موضوع سخرية. أيتعلق الأمر برد فعل رجال يبغضون النساء؟ فبعد أن حظروا كلّ شيء على النساء، ها هم يهزؤون منهنَّ مرة أخرى حين يثبتنَ أنهنَّ ذوات فكر وعقل، عقل يهدّد تفوقهم؛ إنهم مقتنعون بأنهنَّ يساهمن، ولو لوقت يسير على الأقل، في قلب النظام الاجتماعي. كان لموليير هو الآخر نصيبه في هذا الهجوم على ادعاءاتهنَّ المتعالمة.

وعلى العكس من ذلك، تحتفي كثير من الشهادات المعاصرة بالبراعة والجدارة النسائية، لكن بالإلماع إلى أنّ تلك البراعة يمكن أن تلامس الهستيريا[2]. إنهنَّ نمامات في أكثر الأحيان: «لا حكمَ لهنَّ، لا سلطة مطلقة،

1 Antoine Lilti, «La femme du monde est-elle une intellectuelle ?», *in* Nicole Racine, Michel Trebitsch (dir.), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, 2004, p. 92.

2 أحياناً تدافع الدراسات حول المتحذلقات عن وجهات نظر متعارضة. انظر:
Présences féminines. Littérature et société, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987 (Actes de London, Canada, 1985) Ph. Sellier parle de «nouvelle Pléiade» et de «coloration hystérique», «La Nouvelle précieuse : une nouvelle Pléiade», p. 119.

لا هداية للأرواح، لا سلطة في الكنيسة، لا مسؤوليات تلقى على عاتقهنَّ، لا استئمان على الأسرار، لا انكباب على العلوم. يبدو أننا نريد أن نسلب منهنَّ العقل بأن نَصِمَ **بالمتحذلقات** من كنَّ سبباً في إظهاره»[1].

1 *Remarques ou Réflexions critiques, morales et historiques sur les plus belles et agréables pensées qui se trouvent dans les ouvrages des auteurs anciens et modernes*, Lyon, 1693, p. 189.

نساء شكسات الخلق وضاحكات:

صراع الجنسين الذي لا ينتهي

يلمح الأب دو بور إلى أن خفتهنَّ وتفاهتهنَّ (الثرثارات)، أو برودتهنَّ وفتورهنَّ (المحتشمات بتزمت)، تخفي وعياً طليعياً ونسوياً متعطشاً إلى سحب بساط السلطة الاستبدادية من بين أيدي الجنس الآخر[1]. هؤلاء النساء الموهوبات يظهرنَ أنهنَّ يمكنهنَّ تذوق المؤلفات الأدبية. إنهنَّ ينصرفنَ إلى متعة الموسيقا مثل مدموازيل بوليه، أو الضحاكة نينون دو لونكلو (Ninon de Lenclos): نينون تمثل نموذجاً من بين نماذج هؤلاء النساء اللائي يتألقنَ بفكرهنَّ من دون أن يؤذينَ أبداً المشاعر، واللائي يطالبنَ بحرية التصرف الذكورية كلية: حكاياتها، كما يخبرنا تالمون دي ريو، «تميت من الضحك»، وخير لنا أن نموت من الضحك من أن نموت من الحب. إنها تظهر باسم كلاريس في رواية **كليلي** لمدموازيل دو سكوديري، التي تتباهى بروحها المرحة: «إنها تتحدث بسرور، وتضحك بأريحية، وتأنس متعة عظيمة في الترهات». لكن نينون دو لونكلو كانت تعيش على هامش المجتمع الراقي.

تتمتع النساء، إذاً، بمواهب خاصة بهنَّ وحدهنَّ، لكنهنَّ بعيدات كلَّ البعد عن الإقناع. نعترف بـ«التماع ألقهنَّ» ودعاباتهنَّ تُلفظ لتكرَّر، تماماً مثل أنّ رسائلهنَّ تكتب لتجول وتطوف بين المَخادع. نتعلّم بجوارهنَّ كيف نحسن الحديث. الأب دو بور وصف على هذا النحو حدودهنَّ. شرارات الخيال، التهافت والتنافر الذي يثير المباغتة والضحك، حرية ثقافة تسخر

---

1 M. Albert, «Du paraître à l'être, les avatars de la conversation féminine dans La Précieuse», *in* Bernard Bray, Christoph Strosetski (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation*, *op. cit.*, p. 231 - 244.

من أهل العلم والثقافة، هذه هي الملامح الهزلية النسائية، لكنّها لا تمثّل أبداً موضوعات لأمهات الكتب: يدعي البعض حتى أن ثمة لغتين فرنسيتين، إحداهما أنثوية للمحادثة، والأخرى ذكورية للكتابة. في نهاية المطاف، دائماً تقريباً تُرمَى النساء بدونيتهنَّ الفكرية وخفتهنَّ، بحسب النظرية القديمة للأمزجة التي يوضحها [هاهنا] بوهور (Bouhours):

لا أظنّ -يقاطع أوجين- أن امرأة في وسعها أن تكون مولعة بالأدب ومثقفة؛ ومهما قلتم، أشك قليلاً في أن بوسعها أن تحوز كلّ المزايا الضرورية لكي تكون كذلك. [...] فهذا البلغم الذي هنَّ مليئات به، والذي يعطيهنَّ سحنة ناعمة، لا يتوافق كثيراً مع حساسية وحيوية الذهن؛ إنهنَّ يذهِبنَ حدّته؛ ويخمدن أنواره؛ وإن تأملتموهنَّ، فما تتألق به النساء هو طبيعة الومضات التي تخطف الألباب للحظة، والتي لا تستمر أبداً: إنهنَّ يتألقنَ قليلاً في المحادثة، وطالما أننا لا نتحدّث سوى عن الترهات وسفاسف الأمور، فهنَّ سيدات الموقف[1]...

غير أهلٍ للثقافة والفكر؛ أي عاجزات عن بحثِ موضوعات الأخلاق أو العلم أو السياسة، فنساء المجتمع يظللن حبيسات الشفاهية، شفاهية تُغضي عن الضحك المهذب والمؤدّب وتتسامح معه. وحسب الأكثر صرامة، أمثال الفارس دو ميريه، ليس لدى النساء حتى الموهبة لينشطنَ محادثة جادة: «ينبغي أن يختلط الرجال بالنساء؛ لأن النساء حين يكنّ بمفردهنَّ، لا شيء يحركهنَّ، حتى أكثرهنَّ حذقاً أكّدنَ لي ذلك»[2]؛ لكن يتمتعن بمزية «بث أجواء الفرح والبهجة في كل مكان». إذ يقوم دورهنَّ أساساً على التخفيف من حدة الإحن والعداوات[3].

1 Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], Paris, Champion, 2003, 4e entretien, p. 265.

2 Chevalier de Méré, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, 1930, 6e discours, «Du commerce du monde».

3 Somaize, *Dictionnaire des précieuses*, cité par G. Mongrédien, *Les Précieux et les Précieuses*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 90.

فهنَّ من يميز مزحة بريئة عن استهزاء جارح بمقاومة المزايدات الخطيرة: «أرغب في أن تكون السخرية لطيفة وودودة، وحتى ماكرة قليلاً: لكن أرغب في أن تكون محتشمة ورقيقة؛ وألا تخدش الآذان ولا الخيال؛ وأن لا تخجل أبداً إلا على مَرغمة...»[1]، تقول مدموازيل دو سكوديري بنبرة مشددة؛ هكذا سيَبْقين وفياتٍ لميلهنَّ الفطري وعلة وجودهنَّ. يخلق الحضور النسائي متعة الكينونة معاً بإبعاد شرسي الطبع كثيري التذمر؛ النساء النكاتات مثل مدام بيلو (Mme Pilou)، أو مدام كورنويل (Mme Cornuel)، يخرجن من دورهنَّ بحثاً عن تكلف الظهور بمظهر الطريفات الفريدات من نوعهن.

---

1 Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*, 1649 - 1653, IX, p. 568. Le texte a été repris dans *Conversations sur divers sujets*.

القاعدة الثانية: من الواجب أن نجمع بين الهيئة المتوددة المتلطفة والهيئة الساخرة، بين الحماقات الممتعة والأمور الجادة حتى ندهش ونسلي أفضل. ترى مدموازيل دو سكوديري أن من المشروع أن نتسلى بتنهدات وتأوهات العشيق؛ لأن «المشاعر الرقيقة» تحتاج إلى بهارات. مثلما أن العشيق رقيق الحاشية يجب أن يعرف كيف «يلتزم الحذر الشديد مع سيدات المجتمع»، ومغازلتهنَّ «من دون حماسة أو عجلة ولا تصنع»، بل «يحسن بسيدة كريمة المحتد ألا تسارع إلى أن تمزح مع الرجال خشية أن تجد فيهم من لا يحترمها بما يكفي»[1].

إن هاجس المرأة في أن تبدو لاذعة يفسد سحرها وفتنتها. الجدال، كي يعجب، في حاجة إلى هذا الذي لا اسم له الذي يضفي «سحراً سرياً» على الأحاديث، والذي تبينه بالتفصيل الخريطة الشهيرة لتوندر[2]. المحادثة الجيدة هي تسلية ولهوٌ تَنمَّقَ وتَزخرفَ بمفعول المفاجأة وخيال حي، متبّل بسخرية ومزاحة تحت السيطرة على ضحيتها أن يبتسم لها بطيب خاطر، فتغدو في النهاية مجاملة ومديحاً: حسن الإنصات إلى السخرية وعدم التضايق والاستياء هي الخصال الواجبة.

---

1 Mlle de Scudéry, *Conversations sur divers sujets*, Paris, Barbin, 1680, t. II, p. 554.

2 ذاع صيتها في القرن السابع عشر، من قبل شخصيات مختلفة من (Tendre) هي خريطة بلد خيالي اسمه توندر (بينهم كاثرين دو رامبوييه، وألهمت رواية كليلي، قصة رومانية لمادلين دو سكوديري (1654). (المترجم.

القاعدة الثالثة: ليس على ضحك النساء أن يُطلق له العنان إلا بحذر. طريفات، مباغتات، ثرثارات مستفيضات لا ينضب معينهنَّ، ولكن أحياناً هستيريات، تكتسحهنَّ حرارة الضحك، ويمكن «لدعاباتهنَّ ومرحهنَّ» أن يذهبا مذهباً أبعدَ. فالكثير من المتحذلقات أيامى، وبعضهنَّ لا يزلنَ عذارى، وأخريات انفصلنَ عن أزواجهنَّ، ما يضفي على سخرياتهنَّ مسحة من الانتقام، وأحياناً من الوقاحة والسفاهة. ليس على الضحك أبداً أن يكون أكثر من تتبيل، وعدم إمساك المرء أزِمَّة نفسه يمثل جناية عظمى في حقّ الكياسة والأدب.

كذلك، في الفصول التي كرستها للمحادثة في **كليلي** وفي **آرتامين أو العظيم سيروس**، الفصول التي جُمعت لاحقاً في مؤلف مستقل صدر سنة 1680[1]، تحدد مادلين دو سكوديري كيفية استعمال صارمة للضحك وللسخرية بخطِ حدٍّ فاصلٍ بقدر ما يستحيل تجاوزه بقدر ما هو رفيع بين ضحك فاحش وخطير وضحك ظريف ولائق يهيئ سبل التفاعل الاجتماعي[2]؛ «لأن ثمة بالفعل اختلافاً بين التسلية والإضحاك»[3]. التسلية، أجل. والإضحاك، كلا، وهذه الموهبة هي دائماً وأبداً حكر من أحكار الرجال. أما الضحك المسرف، الذي لا يُتحكم فيه، فلا علاقة له بروح المرح؛ لأننا لا نعرف حتى ممَّ نضحك، والجنون يروّع كما يروّع المرض، وعلى هذا النحو يأتي توضيحه على لسان الشخصية الذكورية فون:

فعلاً، وجدت نفسي يوماً في سيراقوصة مع خمس أو ستّ نساء، ورجلين أو ثلاثة، وَطَنَ في أذهانهم أنه كيما تكون المحادثة ممتعة ينبغي الإغراب في الضحك بلا توقف: فطالما أن هؤلاء الأشخاص معاً فهنَّ لا يتوقفن عن

---

1 Mlle de Scudéry, *De l'air galant et autres conversations*, éd. établie et commentée par Delphine Denis, Paris, Honoré Champion, 1998.

2 حرفياً: يعمل كمشحم اجتماعي. (المترجم).

3 *Ibid.*, p. 242.

الضحك على كل ما يقلنَه لبعضهنَّ البعض، حتى لو كان أقل ظرفاً وإضحاكاً: فأثرنَ جلبة صاخبة بلغت أنهنَّ لا يسمعنَ ما يقلنَ: [...] كنت أضحك تقريباً حتى تترقرق عيناي بالدموع، من دون أن أدري لماذا أضحك: ولكن إذا أردتم الحقيقة، خجلت كثيراً من نفسي دقائق بعد ذلك، إلى درجة أني تحولت في لمح البصر من الفرح إلى الحزن[1].

كان خطر انحراف الضحك، الذي يقلب كلّ شيء إلى موضوع استهزاء وسخرية، قد شغل الفارس دو ميريه وأنطوان دو كورتان بقدر ما شغل مدموازيل دو سكوديري. كذلك يتأسف ويتحسر ميريه على النبرة الساخرة التي يتحدثنَ بها دائماً، وينصحهنَّ «أساساً، بالتفكير كثيراً في إثارة الإعجاب بدلاً من الإضحاك؛ لأن الكثير من الأمور التي تضحك لا نحبها أبداً»[2].

في مرات كثيرة، كان ميريه لا يتورع من النيل من تكشيراتهنَّ التي تروق لبعض الأوانس عديمات التربية. صارم مع السيدات، لكنه يتسامح في المقابل مع المهازل والاستفزازات الجريئة قليلاً للرجال، حتى لو كانت منافية للياقة ومخلة بالأدب، ويضرب المثال بروكلور الذي «يمزح مع السيدات» لإرغامهنَّ على الضحك، أو الأفعال الغريبة، التي كان يأتيها الدوق دو بوكينغهام، المتسربل «بزي الفارسيات»؛ أي بسراويل تحتية مرفوعة إلى الركبتين[3]. لا يُنقض ميثاق التجارة النزيهة بأثر من عمل شائن، شريطة أن يسود السيماء الأنيق، هذا الخليط من البراعة والحيوية والهيئة الطلقة.

---

1 *Ibid.*, p 70.

2 Chevalier de Méré, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, 6e discours, «De la difficulté de la raillerie», p. 171.

3 Chevalier de Méré, *De l'esprit*, in *ibid.*, p. 132.

حالما يدخل نظام القيود الاجتماعية، الذي يصدره البلاط، حيّز التنفيذ، يصبح الاستهزاء مادة الضحك في الحقبة الكلاسيكية[1]. فبذريعة تقويمهنَّ، كانت مخالفة الأعراف تفضي إلى الإغراب في الضحك والاستهزاء المتكتم. تعبر مدام دو مانتنون عن قلقها في رسالة إلى مدام فونتين، مفتشة أقسام في [المدرسة الملكية لتربية] ديموازيل دو سان-سير: «ما يزال علينا أن نحرر بناتنا من حيل العقل الساخر، التي أكره تربيتهنَّ عليها، والتي أنا على يقينٍ الآن أنها والبساطة على طرفي نقيض، إنّها تهذيب للعجرفة والكبر». عند وصول الصغيرة ماري أديلاييد دو سافوا (Marie Adélaïde de Savoie) إلى قصر فيرساي تعجّبت أمام مدام دو مانتنون قائلة: «نسخر من أيّ شيء هنا، يا خالتي». كانت مدام دو كايلوس (Mme de Caylus) مشهورة بدعاباتها وأمازيحها: كانت تُلبس دمية بطريقة شاذة غريبة لتسخر من موضة اللباس في فيرساي.

لويس الرابع عشر[2]، الذي كان يمقت سخرية النساء، أمرها بأن تخرج من القصر؛ لأنها سخرت من ورع وتدين مدام دو مونشوفروي (Mme de Montchevreuil): «كان ينظرون إلى دعاباتها وأمازيحها التي بدت، في تقديري، في منتهى البراءة، على أنّها جريمة نكراء؛ وجدوا أنها كفر بواح».

تبذر مدام دو مونتيسبان (Mme de Montespan) الكلمات اللاذعة على العواهن، تماماً مثل أختها، مدام دو ثيانج (Mme de Thianges)؛

1 D. Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique*..., *op. cit.*, p. 265.

2 هنا سنثبت حرف السين في آخر لويس لتداول الاسم عربياً على هذا النحو (على غرار ما سنفعل لاحقاً مع هاء (هوغو) وإن كانت لا تنطق في اللغة الفرنسية. (المترجم).

مدام دو كولانج (Mme de Coulanges) كان طبعها هادئاً؛ راهب الاعتراف الخاص بمدام دو مانتنون ومدام كورنويل، الأب غوبلان، يقول إن «كل خطيئة اقترفتها هذه السيدة كانت أهجية». غريزة النساء تحملهنَّ على الضحك من الأخريات ومن قصص مضاجعهنَّ؛ لأنهنَّ يتنبهنَ بسرعة إلى هذه الترهات الصغيرة التي تمثل نقط ضعفهن. إنهنَّ يتفوقنَ في جنس البورتريهات الهجائية، ويهجينَ غناءً بخبث الانحرافات والابتذال والغرور. لكن الكلمات الجارحة تنتهي بأن تستنزف كل شيء. ترصد كتب الكياسة في نهاية القرن شيئاً فشيئاً «الآثار الوبيلة للسخرية»، هذه الثمار المرة للضحك الذي يتمّ على حساب الآخرين.

أخذ الذوق النسائي تدريجياً مكانة مهمة في الحياة الثقافية للقرن الثامن عشر، حتى لو أنه لم يترجم بإنتاج مؤلفات. قرن الأنوار انفتح على العالم الحديث للأفكار والفنون، ومن خلال اعتبارهنَّ مضيفات، أبقت هؤلاء النساء المثقفات منازلهنَّ مفتوحة، سيداتٍ على حلقة صغيرة من الشخصيات المختلفة بفضل ثرائهنَّ ومحتدهنَّ وعلاقاتهنَّ، ولكن أيضاً بفضل ذوقهنَّ ورقتهنَّ ولباقتهنَّ؛ تتعلق سلطتهنَّ برشاقتهنَّ في أن يبدينَ أنيسات وبشوشات وبإطالة حبل الحديث، حسب «طريقة معينة نتبادل فيها المتعة وبسرعة وخفة، [...] وبتوليد ضرب من الكهرباء تطلق الشرر متى شئنا، تخفف عن البعض فرط حيويتهم ونشاطهم وتريح البعض الآخر من بلادة شعور وفتورٍ صعبي الاحتمال»[1].

تنهض بعضهنَّ بأدوارهنَّ بصورة مثالية: إن لهنَّ «نظرة أسرع من البرق»، وهنَّ «يدركنَ أفضل من الرجال هذه الحيل البسيطة، المزاحة والخفيفة، التي تجمل وتحسن الإحساس والدعابة»[2]: إنهنَّ بديل لهذه «البهجة الفرنسية

---

1 Germaine Necker, *De la littérature* [1800], Genève, Slatkine, 2014, t. 1, IIe partie, chap. ii.

2 Philipon de la Madeleine, *Manuel épistolaire à l'usage de la jeunesse*, 1761, cité par Cécile Dauphin, *Prête-moi ta plume*, Paris, Kimé, 2000, p. 85.

[التي] تتفجر؛ حيث تلعب الروح ببراءة بأسلحة السخرية، وحيث يهزهز كومو ضاحكاً جلاجل الجنون»[1].

ورغم ذلك، لم ندفن بعد صراع الجنسين تحت الأنقاض: إن هؤلاء النساء المحبوبات أنفسهنَّ هنَّ الضليعات في ذلك؛ لأنهنَّ أقحمنَ في الآداب التفاهة والابتذال وجعلنها بلا نكهة. إننا نسخر من «الثرثارات المتفيهقات» اللائي يقفزنَ من موضوع إلى آخر، مستبدلاتٍ العمل الشاق والطويل للعالم والكاتب بمعارف زائفة ينهلنها من مؤلفات صغيرة رديئة. «البهجة والمرح يحلان محل العقل عندهنَّ -يلخص مونتسكيو، لكنه يضيف في مقابل ذلك- الرزانة هي درع الحمقى»[2]. بما أنهن خليقات بالإحساس بدلاً من التفكير، فكل شيء لعب في أعينهنَّ.

الكونتيسة دو بوفليه (de Boufflers) «كانت فاتنة، تتهكم على جولي دو ليبيناس (Julie de Lespinasse)، إنها لا تنبس بكلمة واحدة إلا وجاءت متناقضة». الأغلبية تتعرّف لدى هؤلاء النساء العصاميات أحياناً نظرةً جديدة وحرة؛ إن هذا الانحراف هو ما يجلُّه فيها خاصةً أودار دو لا موت (Houdar de la Motte) في صالون الحكيمة مدام دو لامبير (Mme de Lambert): «... إنها تحسب تافهاً ما تقرّر أنه مهم [...]، وفي أحيان أخرى تعدُّ مهماً ما يحسبه كثير من الناس الأخيار مبتذلاً»[3]. في قلب القيم هذا، آنسنا دائماً مفتاح الفكاهة النسائية، ومهماز محادثة مرحة وأصيلة؛ وبالنسبة إلى آخرين، إن ضحك العقل هذا أشبه ما يكون بهدر الأفكار سدى.

1 Ferlet, *Discours sur le bien et le mal que le commerce des femmes a fait à la littérature*, 1772.

2 Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, *Pensées*, 1169.

3 La Motte, cité par Jacqueline Hellegouarc'h, *L'Esprit de société. Cercles et salons parisiens au xviiie siècle*, Paris, Garnier, 2001, p. 56.

إنّ فرنسا هي «بلد النساء». يكتب الفيلسوف ديفيد هيوم. يكفي أن نتأمل للحظة البورتريهات الرائعة لدو لا تور أو ناتيي أو لارجيلير لنفهم، ونحن نتطلع إلى هذه الوجوه النسائية ذات الشفاه الساخرة، والعيون الذكية والمفعمة بالنشاط، ما يضفينَ من رهافة وحماسة على صالونات قرن الأنوار. «المجتمع -يكتب الأب موريليه إلى اللورد شيلبورن- في حاجة إلى هذا التابل كما القهوة في حاجة إلى السكر. أدرك جيداً أن ثمة أناساً لا يضعون أبداً السكّر في قهوتهم، لكني لم أعد أكنُّ لهم احتراماً» (21 تموز/يوليو 1779)؛ لكن موريليه يتذمر أيضاً من «روح دعابتهنَّ»، التي تحول دون أي محادثة جادة إلى حدّ ما. لا يرى بعض الضيوف القادمين من المقاطعة في الجدالات اللغوية إلا تكلفات، و«شلالات من النكات والأطروفات الغريبة»، ويبدؤون في التبرم، مثل الشكس الغضوب دوكلو عند مدام دو تونسان (Mme de Tencin).

لكن حين تجمع المحادثة الفكر والمرح والتلقائية والبساطة، فإن جواً من الثقة يستتب لا محالة، مفضياً إلى هذا الضرب من «التهجين الثقافي» البهيج بين الرجال والنساء، الذي تحدثت عنه مونا أوزوف، والذي كان ميّزة خُصَّت بها باريس الأدبية والراقية والأرستقراطية. سيدات منزل ممتازات، تلعب النساء بالكلافاس، يرسمن ويكتبنَ رسائل رائعة، وينشّطنَ نقاشات لا تنتهي تمتد إلى ساعة متأخرة من الليل. «كنا لا نجتمع إلا في الساعة السادسة مساء، نتناول وجبة حساء عشاءً؛ ويستمر مجلسنا إلى الساعة الثانية ليلاً؛ نلعب ونلهو ونقرأ ونضحك خاصةً. أمامنا صباح طويل لننام إذا أردنا،

أو قضاء أشغالنا»، تكتب الدوقة دو شوازول (de Choiseul) إلى المركيزة دو ديفان (du Deffant).

وبالتأكيد، كنا نضحك: هذه نبرة المجتمع الراقي في القرن الثامن عشر، الضحك من أجل الضحك ليس بهدف الإصلاح الأخلاقي، الضحك في النزهة وفي العرض، الضحك ونحن نثرثر حول مائدة ونتبادل الأفكار؛ لأن «اللقمة المثرثرة تُهضم بسهولة»[1]! إن «بهاء» وألق القرن السابع عشر، الذي كان يحتفي أكثر من اللازم بالطغمة أو الجماعة، فقد قيمته لمصلحة توادد دافئ، حيث يتبوأ الضحك العفوي مكانه الصحيح. ثمة معايير أخرى تحرك خيوط المحادثة. وثب القرن الجديد من تاريخ مبتذل إلى تأملات جادة في الرضاعة الطبيعية أو التلقيح أو قوانين الهندسة؛ كان يقبل الأحاديث السرية أو الحميمية، لا يمتعض من الشنآن والنزاعات وإصلاح ذات البين والتوفيقات الرقيقة، ويحذر من الفكر بإطلاق؛ لأنّ لا شيء أسوأ من الرغبة في الظهور بمظهر ظريف «ونحن لم نولد كذلك».

ليس ثمة من شاهد أفضل من ديدرو، الذي كان يعاين بمتعة وتسلية كيف يتهندم جيران طاولة عشائه ويسرحنَ شعرهنَّ، كان يتجسس على أسرارهنَّ، ويتحدث إليهنَّ عن عشاقهنَّ، وعن المسرحيات الأخيرة التي حضرنَها أو أحدث الكتب التي قرأنَها، ولا يسحبنَ أبداً أيديهنَّ إن ضغط عليها أحد المتغزلين بهنَّ. وهو يتناول وجبة عشائه في قصر لا شوفريت، في ضيافة مدام ديبينيه (Mme d'Épinay)، يلخص، في رسالة إلى صوفي فولان (Sophie Volland)، أجواء سهرة من سهرات الإثنين: «كنا نضحك، ونتمازح، ونتعانق، ونتداعب، ونقول كل ما يطرق فمنا...». (1762).

1 Nicolas-Charles-Jospeh Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, t. I, 1749, p. 43.

حينما كنا نرغب في أن نرتدي لباس الجد، ربما كان يَرِينُ شيءٌ من الملل، لذا «كنا نبقى بعداء عن بعضنا البعض. عند دخولنا، أو مرورنا، أو مغادرتنا المكان، ننحني لأنفسنا انحناءات تحية وتوقير. نرهف السمع إلى بعضنا البعض، ولا ننبس ببنت شفة...». ديدرو الذي كان لا يصمد أمام قصة جميلة، يصور مدام جوفران (Mme Geoffrin)، التي حضرت إلى هذه السهرة المملة؛ كانت تتثاءب، وتضجر، وما لبثت أن غادرت. فيبادرها أحدهم بالسؤال: «هل ستغادريننا، سيدتي؟»، فردت على الفور: «لا يوجد أحد اليوم، سأرجع في وقت آخر». تطوف الملح والأطروفات بين الصالونات؛ فهذا المرح والابتهاج الرقيق نفسه، هذه الروح عينها للسهرات في نهاية النظام القديم، هو ما تتذكره بحنين مدام فيجي لو بران (Mme Vigée Le Brun)، حين يجلس دزينة أو خمسة عشر شخصاً متحلقين بجوار المدفأة، بلا تصنع أو تكلف، ليتحاكوا ترهات وليقولوا ألف حماقة.

التلهية والاستجمام، والاختلاط، والصداقة هي أساسات الأحاديث الأنيسة؛ الأب غالياني ومدام ديبينيه، مدام دو ديفان وفولتير أو دالامبير، مدام دو شاتليه وفولتير، بينجامان كونستان وإيزابيل دو شاريير، مولعون بالتبادل بفكرهم؛ في كنف الرفقة، كلٌّ يدين للآخر بالخفة والبهجة. لا جدوى من التساؤل عمّا إذا كان ثمة شكل نسائي خاص بالدردشة والضحك: لقد أمسى المجتمع برمته، إذا جاز القول، «مؤنثاً»، مفتوناً بالفانتازيا والمهازلات والدعابات والضحك والملح والطرف والبهجة وأحياناً السوداوية.

ما مدى وطأة تأثير النساء في هذا الفضاء غير العمومي كلياً، وغير المنزلي كلياً، الذي يبدو ملائماً كثيراً لنرى مواهبهنَّ وهي تتفتح وتتطور؟ سيدات منازل ساهرات على رغد ضيوفهنَّ، جمهور ظريف وفضولي، نساء مجتمع حريصات على إرضاء كبريائهنَّ وكبرياء ضيوفهنَّ: ألا يعدو دور هؤلاء المضيفات، ما عدا بضعة استثناءات قليلة، أن يكون إثبات قيمة الموهبة

الذكورية؟ إنهنَّ يزمرنَ ويطبلن للأفكار الجديدة، كان سنهنَّ يمنحهنَّ أحياناً شرف قول كلمات بذيئة، يتمتعنَ بردود سريعة لاسعة، يتدللنَ ويتغنجنَ، لكن كان الرجال دائماً هم من يوجهون دفة اللعب الفكري، وقد كان هؤلاء أحياناً ينتظرون على أحر من الجمر فراق صديقاتهم ليتحدثوا في مكان آخر عن أفكار جادة.

يعترف مارمونتيل بأنه وجد متعة غامرة برفقة النساء، ويقرّ أيضاً بأنه في حاجة إلى أن يذهب إلى مكان آخر ليشحذ فكره وروحه؛ لأن الضحك يحظر أيّ مناقشة. ثمة نساء قليلات في ضيافة مدام جوفران ومدام دولباخ (Mme d'Holbach)، باستثناء أمّ هذه الأخيرة، مدام دين (Mme d'Aine)، التي دوّن ديدرو غرائب كلامها التافه ونمائمها ومجونها وتهتكها. يشدد موريليه على صعوبة تجاذب أطراف الحديث بمتعة إن كانت النساء كثيرات العدد: «سأقولها بصراحة، لم أرَ قط حديثاً ممتعاً في العادة إلا حيث كانت سيدة المنزل، إن لم أقل المرأة الوحيدة، فعلى الأقل امرأة في وسط الجماعة [ما عدا] حين تكون النساء أنفسهنَّ متعلمات، وهذا تنظيم -عليَّ الاعتراف بذلك- لم يكن شائعاً كثيراً»[1].

1 Abbé Morellet, «Essai sur la conversation», in *Éloges de Mme Geoffrin*, 1812, p. 96. Morellet fut exclu de son salon car sa fille n'aimait pas les philosophes.

سمعة المرأة المثقفة لم تكن دائماً سمعة طيبة: إنها تتحمس للترهات أو القراءة الصباحية؛ حيث إنّ «أي تافهة ثرثارة يمكن أن تصير ببساطة في مقام مدام دو لا فاييت أو مدام سيفينييه نفسه»[1]. في ضيافة مدام دو تونسان؛ حيث نرى مدام دو شاتليه، ومدام دو لا بوبلينيير (Mme de la Popelinière)، ومدام دوبان (Mme Dupin)، هؤلاء السيدات يسمعنَ، من دون أن يرفّ لهنَّ جفنٌ ويندى لهنَّ جبين، سفاهات بيرون (Piron)، والمضيفة تتظاهر بأنها غير منزعجة من شيء: «هذا مجلس رجال!» دعابة رجل أيضاً: إعلان مجالس مدموازيل دو ليبيناس سنة 1770، بعد مجالس «الأخت نيكر»، أو «الأم جوفران»، جرى كالآتي: «تعلن الأخت دو ليبيناس أمام الجميع أن ثروتها لا تتيح لها أن تقدم عشاء ولا حساء، وأنها ليست بها رغبة لأن تستقبل عندها الأصدقاء الذين يأتون لمجرد الأكل...».

في ضيافة مدام إيلفيتيوس (Mme Hélvétius)، في منزلها في حي أوتوي، تدين الاجتماعات «المرحة للغاية» بالكثير إلى الأب موريليه وإلى حضور قطط الأنقرية العشرين، المسربلين بفساتين مبطنة بفرو، «الوقورين كأنّهم مستشارو البرلمان»: يرتجل موريليه نكتة «مطاردة القطط»[2] بشأن العقاب الأنسب الذي سينزل بساحهم، الغرق أو الهجرة إلى ما وراء الأطلسي. ويفكر الأب غالياني، من جهته، في **نشر إرشادات أخلاقية وسياسية من قطة إلى صغارها، مترجمة من لغة القطط إلى الفرنسية من طرف السيد ديغراتينيي**

1 Sénac de Meilhan, *Considérations sur l'esprit et les mœurs*, Londres, 1787, p. 29 - 30.

2 J. Hellegouar'ch (dir.), *L'Esprit de société*, *op. cit.*, p. 414.

[أي السيد المخربش]، مفسر اللغة القطية في مكتبة الملك. في هذه الباحات الصغيرة للعقول المستنيرة، ثمة عقد ضمني يجمع سيدة المنزل بضيوفها؛ من دون أن تسلط الضوء على نفسها، تتيح المضيفة مناخاً من الحرية؛ إنها تحرص على أن يتمكن كل واحد من قول كلمته و«ألا يستأثر أيّ شخص بهامش أكبر من الآخرين».

للمجتمع الراقي قواعد ونظم وضوابط لا يضعها موضع سؤال. تترخص بعض غريبات الأطوار أن يتصرفنَ كما يحلو لهنَّ؛ لأنهنَّ قويات بمنزلتهنَّ الاجتماعية وبثروتهنَّ. ابنة مدام جوفران، ماري-تيريزا، التي غدت في ما بعد المركيزة دو لا فيرتيه-أمبو، يمكنها بكل تأكيد أن تعلن على رؤوس الأشهاد بأنها طوقت رأسها بتاج ملكة الضحك. شخصية فريدة من نوعها، إنها تبدو وكأنها مدفوعة برغبة وحيدة في أخذ مسافة من أمّ أخلاقية وسلطوية. مرحة، لا تلقي بالاً لشيء، ظريفة، ماكرة، مضحكة، تمرست على المحادثة في المحيط الأمومي. في ضحكها شيء من الإسراف والمبالغة؛ لأنها تفعل أيّ شيء بإفراط؛ الرقص، واللعب، والغناء، والمزاح؛ إنها تجمع الأهجيات وتعترف بطيب خاطر بأنها «تأخذ في الانتشاء (كلمات للإضحاك)»، لكي تبهج جميع أصدقائها، إلى درجة أنها نادت كبير الأساقفة في باريس، السيد دو بومون (M. de Beaumont) بـ«قطي الصغير»[1]!

لم يفلح لا تقدّمها في السن ولا ترملها في سلبها روح الدعابة ومزاجها المرح؛ إنها تضحك في البلايا كما المحن من دون أن تعدل عن إسرافها وتجاوزاتها، ولا عن تنكراتها، ولا عن محاكاتها الساخرة. في سن الستين، كتبت **مخطط حياة** من أجل شيخوخة سعيدة تعترف فيه: «حينما أكون بين ظهراني جماعتي وأصدقائي، لا أحبّ سوى الضحك واللعب وأفقد عقلي وحسي السليم»[2]. لكنها تتذرع بكونها تشدد طبعها وتقويه، وبأنها تمقت أن

1 Marquis de Ségur, *Le Royaume de la rue Saint-Honoré*, Paris, 1897, p. 129.

2 Cité par Benedetta Craveri, *L'Âge de la conversation*, *op. cit.*, p. 318.

يُنظَر إليها على أنها امرأة مثقفة ومهذبة. سريعاً ما ترد الصاع صاعين وتجيب بالمثل على فولتير الذي كان يلقي على مسامعها بعض المجاملات الرتيبة المملة: «سيدي، إن كنت تصرّ على أن تجمّل سمعتي، فأنا أفضل أن تكون سمعة بهيمة على أن تكون سمعة مثقفة مهذبة، ستكون أنسب إليّ لأتحملها، وستقلل من وطأة السخرية مني»[1].

كان أعظم أعمال مدام دو لا فيرتيه_أمبو (Mme de la Ferté-Imbault) أنها أنشأت، سنة 1771، [صالونا] للجماعة السامية للرافضين الساخرين (Sublime Ordre des Lanturelus)[2]، وهي جماعة من العصر الوسيط تكتنفها الأسرار كانت تُستعاد فيها طقوس الفروسية وتُكيف بأسلوب هزلي. لقد خطرت في بالها الفكرة في أمسية من الأماسي؛ حيث كان المركيز العجوز دو كروامار (de Croismare)، طريح الفراش، فاعتذر عن الحضور لزيارتها، فأجابته بمقطع شعري قصير ظريف عن شرّ الرافضين الساخرين ينتهي بهذه اللازمة: «هيهات! هيهات!».

أصبحت اللازمة شعار الجماعة الجديدة، جماعة منغمسة للأذنين في الهزل والعبث والأغاني، التي لن تلبث أن تصير سيدتُها العظيمة، حيث يأتلف شملُ مدعوين مبتهجين وغير متجانسين، غريم (Grimm) الذي تمّت ترقيته إلى منصب عميد، ناهيك أيضاً عن الكاردينال دو بيرني (de Bernis)، سفير إسبانيا، والدوق دو لا تريمويل (de la Trémoïlle)، أمير ساكسونيا، والكونت والكونتيسة دو ناربون (de Narbonne)، وتشكيلة من أعظم الأسماء في فرنسا؛ ثم إن صيت الرافضين الساخرين سينتشر في كلّ

1 Marquis de Ségur, *Le Royaume de la rue Saint-Honoré*, *op. cit.*, p. 148.

2 هو صالون ضحك يسخر من الفلاسفة الموسوعيين خاصة، بدأ ينتظم في بيت ماري_تيريز ابتداء من سنة 1771. وكلمة لانتيرلو هي لازمة تتكرر في أغنية، وتعني: هيهات! تتألف الكلمة تلك من شقين «la» و«turelure» وهي مقطع من أغنية يسخر من ريشيليو تدل على معنى الرفض مع الازدراء والاحتقار أو حضور البديهة والرد الجارح السريع. (المترجم).

أرجاء أوروبا، سينخرط أجانب رفيعو الشأن في الجماعة، مثل الإمبراطورة كاثرين الثانية والدوق الأكبر بول. كروامار (Croismare) نودي به رئيساً. الماركيزة، التي أرجعت بنوّة الناقمين الساخرين إلى أغنية ارتجلها فواتور لفندق رامبوييه، كانت تجمع أعضاءها في ضيافتها كلّ أيام الإثنين، ثم أيام الخميس، واستنّت قوانين وقواعد تشبه حكم وأمثال الكياسة والأدب.

الجماعات المزّاحة

ليست الجماعات المزاحة حديثة العهد؛ إنها جزء من التقليد الذكوري القديم «للجماعات الغنائية»، التي تحتفي بباخوس وموموس، جماعات في سوادها الأعظم فاحشة وثملة، مثل جماعة كافو (Caveau)؛ حيث كان يجتمع كلّ أيام الآحاد كولي، وبيرون، وسوران، وكريبيون، أو أيضاً مختلف الجماعات السوقية، التي تجمع «محبي المزاح والهزل» الأرستقراطيين ليعيدوا الاعتبار للضحك. ما هو جديد في الأمر أنّ النساء ينشئنَ بدورهنّ جماعات للهزل والمزاح، ويستنّ القواعد من دون إغضاء الطرف عن آداب الكياسة.

أسست جماعة النحل (Mouche-à-miel) وترأستها «النحلة الرقيقة» الدوقة دو مين (du Maine) بغاية «التسلية بذوق رفيع وأناقة». كان شمل الحلقة يلتئم في ضيافة مدام دوبليه (Mme Doublet) للتعليق، بحميّا وحماسة، على الأخبار والمستجدات السياسية. وفي الجماعة المرحة للحكماء المجانين (Morosophes)، كان يجب على الأوانس أن يكنَّ في سنّ الحادية والعشرين ليلجن مجالسها. وفي لوزان، كانت جماعة الربيع (Printemps) تجمع بين ظهرانيها الفتيات الشابات المتحدرات من عائلات رفيعة الشأن ليضحكنَ ويمزحنَ، ويغنينَ ويلعبنَ الكوميديا. أما جماعة الدهاء (Malice)، التي تأسست على يد «سيدة فاتنة» (ولكن مجهولة سنة 1734، فقد كانت تحمل، كشعار مميز، منمنمةً صغيرة رُسم عليها قرد، كما كان أعضاؤها يحملون أسماء حيوانات، ويلتزمون بهذه القاعدة:

فلا يَمرنَّ علينا أبداً يوم

من غير أن ننصب شركاً أو نحيك مقلباً

ولا يدنّسن أبداً الدهاء الأسود،

بحكم الواقع أو النية

سمعة رفعتنا وعظمتنا.

لن نستقبل في طائفتنا

إلا خِلاّن الأُنس والدهاء

يضحكون ولا يؤذون*[1]

لا تُقصّر جماعة الرافضين الساخرين في قاعدة الحلقات المرحة: الضحك والتأديب من دون إلحاق أذى. كان يتم اختيار الأعضاء، سواء كانوا فرساناً أم مجرد رفاق «هجائين ساخرين»، بسبب خيالهم الساخر. كانوا يؤلفون أغاني، وأهجيات، ودعابات منظومة أو نثرية، أو أيضاً «تقريعاً» موجهاً إلى ملكتهم، «صاحبة الجلالة المسرفة في غرابة الأطوار الناقمة الساخرة، المستبدة بجميع الحماقات». أقيمت حفلة باذخة، تخللتها قراءات، وعروض وموسيقا، احتفاءً بنقاهة مدام دو لا فيرتيه-أمبو، التي شُفيت من داء الحصبة في أيار/مايو 1779، مع السفير الروسي منظماً والسفير البابوي رئيساً. لم يكن الضحك غاية مطلوبهم: المركيزة الورعة والمحافظة، رغم أنها كانت تكره النقاشات الفلسفية والدينية، رغبت فعلاً في النيل من الموسوعيين، أصدقاء أمها، بتأليف موسوعة مضادة، لكن أتباعها كانوا يتهيّبون من جبهة القتال الأمامية.

إن مرح وبهجة الرافضين الساخرين الرائعين يصمدان أمام مد القلق الجارف، الذي يثيره المناخ السياسي، لكن شرط الاستنكاف عن الحرب الكلامية. في سنة 1786، سوف تطلب مدام دو ستيل الانتساب إليها؛ بسبب حدس أو عدم أهلية للضحك المهرج، كانت رسالة طلبها، التي يذكرها بيير

1 Voir Arthur Dinaux, *Histoire des sociétés badines* [1867], 2 vol., Genève, Slatkine, 1968.

* حرفياً: بغير عض. (المترجم).

دو سيغور، فاترة الحماسة: «... إن ما قيل لي عن الملكة قد يريعني حقاً، لكن ذلك لن يثبط عزيمتي، لأنه قُبِلَ في بلاطها، فارس الالتباس وسوء الفهم (Quiproquo)، وماركيز الحديث المتهافت (Coq-à-l'âne) وبارون الرطانة (Amphigouris)، لذا لا أرى مانعاً في أن أكون في عداد المنخرطين فيها». في واقع الأمر، لا تملك مدام دو ستيل عقلاً ساخراً. وفضلاً عن ذلك، كانت حياة الجماعة قد شارفت على نهايتها. في سنة 1789، تعلن مدام دو لا فيرتي-أمبو رغبتها في أن تستقيل ونصحت رعاياها بأن يضعوا أنفسهم تحت تصرف الجمهورية...

تلفت مدام دو جونليس، أحسن شاهدة على عصرها، إلى أن الضيوف والمدعويين لم يعودوا ينصتون إلى بعضهم البعض؛ لأنهم كانوا يرغبون في أن يحتكروا لأنفسهم الفضاء الاجتماعي: «كل كان، في السر، مشغولاً بالبحث عن عبارة ألمعية [...]. كنت أرى النساء خاصةً يضطربنَ ويثرنَ، ويحلمنَ، ويأسينَ لأنهنَّ أجبنَ برد بارع وظريف». كان الجميع يعامل الجميع بسيماء واضح من الخفة والطيش، لكن المنافسة تفسد البهجة. لم يعد الضحك العصبي أو الزائف صالحاً لا لأن يتشاطر، ولا ليستبعد؛ إنه يتولد تلقائياً في الهرج والمرج والفوضى. ترسم الهجائية كولي (Collé) بورتريهاً ينكّل بسيدة المجتمع، التي ترغب في أن تكون مواكبة لروح العصر، ولاسيما مدام دو لا بورت (Mme de la Porte) زوجة الحاكم الإداري دو دوفيني، «كثيرة السخرية، من غير أن تلقي بالاً لأدب الكياسة، تعبر بكلام بارع كلّ سحابة نهارها، وهي تفتقر إلى الحس السليم؛ تتظاهر بالبهجة وهي ليست سوى حمقاء خرقاء...»[1].

1 Charles Collé, *Journal et mémoires*, Genève, Slatkine, 1968, t. 1, p. 73.

ثمة شيء ما أخذ في الانحطاط في مملكة الضحك. تشكو مدام دو شوازول (Mme de Choiseul) من «حماسةٍ» ضجَّاجةٍ كثيرة الجلبة، ومن باثوس يفيض عفو الخاطر، ويحل أحياناً محل ملكة الحكم: «إننا لا نعبر إلا متى عدمنا أي إحساس»[1]. حسب النظرة الثاقبة والخبيرة لمدام دو جونليس، إن ثمة صنفين من الأشخاص يضلعان في قتل روح المرح والبهجة: الأشخاص رقيقي الحواشي، الذين يبدون رهافة ذوق، ويتباهون بتفلسفهم، المهذبين دائماً، والجادين، والمتكلفين خاصةً؛ والطائفة النقيضة؛ أي غير المبالين والمبتذلين، الذين يتعاملون مع كلّ شيء بطيش وخفة عقل، والذين يسخرون باستمرار من الحساسية أو رقة المشاعر والفضيلة. يرهق الأوائل بكثرة الادعاء، والتكلف والتصنع؛ والثواني يتعبون بأفعالهم الصبيانية. لكن إلى هذا الجانب بالذات تميل مدام دو جونليس على كره منها:

إن طيشهم وعبثهم لا يوصف؛ كما أن هذه العبارة، التي أبدعوها بأنفسهم، **عقل طفل**، تعبر في رأيهم عن نوع السحر الأكثر مرغوبية. إنهم يجتمعون في مجموعات صغيرة، وهم يضمرون نية طيبة في ألا يقولوا إلا السخافات والترهات. كنت غالباً ما أجدني هناك، وأعترف، بخزي، بأنني لا أتسلى هناك فحسب، بل إني لا أضحك بصدق إلا هناك، وأولئك الذين أراهم يضحكون بقدر ما أضحك، ولا يملون أبداً من هذه الصبيانيات، يملكون عقلاً أكثر مما أملك. [...] لكننا من الصعب أن نتصور أن أناساً يتمتعون بالحس السليم قادرون على أن يجدوا دائماً مثل هذا السحر والفتنة في أن يتخلوا بهذا النحو عن عقلهم وحتى عن روحهم[2].

1 Lettre à la marquise du Deffand, 2 septembre 1779.

2 Mme de Genlis, *Souvenirs de Félicie*, *op. cit.*, 1857, p. 40.

عقل الطفولة، العقل الساخر، يبحث، على قدر استطاعته، عن ترياق للفراغ والضجر. نهاية عالم أنيس: الجذل الطروب مصطنع، الضحك توافقي، والدعابة، بعيدة كل البعد عن أن تؤثر كمُلطِّف اجتماعي، تعكر صفو التوادَ الاجتماعي وتُهلهل سَدى المجتمع.

ما عادت فرنسا قادرة على الضحك

ينبغي وضع نظارات الإنجليزي هوراس ولبول (Horace Walpole) لنرى قلق واضطراب بلد ضرب شيئاً فشيئاً صفحاً عن الفلسفة ودكتاتورية العقل. ما عادت فرنسا، على حدّ قوله، قادرة على تجاذب أطراف الحديث، ولا على الضحك والابتهاج، لكثرة البحث، والنقد، والتهكم من أيّ شيء: «ما عاد لهم الوقت للضحك، ينبغي قبل أيّ شيء التفكير في اطراح الله والملك جانباً»، يكتب إلى توماس براند (Thomas Brand) في تشرين الأول/أكتوبر 1765.

وسوف يكرر الشهادة ذاتها في السنة التالية في رسالة إلى السيد غراي: «لقد لبس الرجال قناع الجد والوقار، معتقدين أنه فلسفي وإنجليزي؛ حيث إنهم لم يجنوا شيئاً بدلاً من خفة دمهم وابتهاجهم الطبيعي». البرجوازي الباريسي الصغير لم يعد مبتهجاً، بحسب لوي سيباستيان ميرسيي (Louis Sébastien Mercier): إن كان يظهر في ما مضى «بهيئة ضاحكة، فاغراً فيه، وطلق الأسارير»، فثمة اليوم في تصرفاته «شيء ما مقيّد وحزين» (الفصل 562).

لكن السيدات، رغم ذلك، أفلتنَ من محاولة التدمير التي يباشرها ولبول بقسوة إلى حدّ ما. «لا يبدو أنهنَّ من البلد نفسه (كما الرجال)؛ إذا كن أقلّ مرحاً وبهجة من ذي قبل فهنَّ أكثر تكويناً وتعليماً». في الواقع، التربية قد آتت أكلها؛ فمنذ أن سخر موليير من المتعالمة أرماند، الكثيرات تحررنَ واكتسبنَ صوراً من صور المعرفة، رغم أن آداب السلوك واللياقة توصيهنَّ دائماً بالوقار والاتزان والحشمة. بعضهنَّ أثّرنَ، بشكل غير مباشر، في الحياة السياسية، وبعضهنَّ الآخر يتعيّشنَ بكتبهنَّ، كتب لا تقنع بأن تكون مجرد مرايا لثقافة ذكورية.

ولكن بالتحديد لأنهنَّ اخترقن السلطات الذكورية، يخاطرن بأن يفقدنَ ما يشكّل طبيعتهنَّ العميقة: كان روسو قلقاً من هذا التطور الذي يخول النساء ولوج الفضاء العام، ويمنحنهنَّ سلطة جديدة. أصبحت الحياة في المجتمع تحت تأثيرهنَّ غير مبتورة الصلة عن الغيبة والنميمة، والأهجيات، والقيل والقال، وشائعات الفضائح. إنهنَّ يبالينَ «أقل بأن يكنّ محبوبات من أن يتسلينَ ويمرحنَ»، والحال أن من الواجب ألا نحب شيئاً حتى نتسلى بكلّ شيء: «لا ترغب النساء الجميلات في أن يغضبنَ، لذلك لا يغضبنَ من شيء؛ إنهنَّ مولعات بالضحك، وطالما أنه لا توجد كلمة للضحك على جريمة، فإن الأشخاص البذيئين أناس شرفاء كأيها الناس»[1]. هذا من دون الحديث عن صنوف الغزل، والكذبات المنطوقة بنبرة «منسابة متدفقة، ودودة، خفيفة وطبيعية»، أو العلاقات غير الشرعية (الدعارة) التي تفضل الكلام السري والتلميحات.

---

1 Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, seconde partie, lettre XVII.

إلى أين ذهبت الضحكات البريئة؟ المحادثة تحثّ على عملية إزالة الحساسية وتخشين الطبع؛ أمسينا لا نأخذ الأشياء إلا من جانبها الممتع، ونشحذ خنجرنا لنطارد ليس الرذيلة، بل التافه المضحك، وهذا ما ندعوه الإعجاب. فها هو الفيلسوف الفاضل يجرم الاختلاط على الطريقة الفرنسية، بفجور فكره، وهذره وثرثرته، ومشاعره الخرقاء: «في باريس، لا تحبّ النساء العيش إلا مع الرجال، ولا يشعرنَ بالراحة إلا في حضرتهم. في كلّ جماعة تكون سيدة المنزل دائماً تقريباً وحيدة في وسط حلقة من الرجال. [...] فهنا، إذاً، تتعلم المرأة كيف تتكلم وتتصرف وتفكر مثلهم، وكما يفعل هم مثلها»[1].

مرحهم مصطنع، وبسمتهم كاذبة؛ فلأن القلوب نازفة والجنسين مختلطان، المحادثة جعجعة بلا طحن، ليس لها من غاية ولا هدف غير «أن تضفي مظهراً ساحراً على فساد الأخلاق». الرفقة اللطيفة التي تدردش تحت ظل أشجار الدردار لكلارونس تمثّل الصورة المقابلة للصالون الباريسي، بأفراحه ومباهجه البريئة وضحكاته الظريفة. فولتير، المتهكم الأول في فرنسا، ليس أكثر رقة: «أكان للمجتمع الباريسي أطعمة أخرى يلوكها غير النميمة والدعابة والمكر والخبث؟» (رسالة إلى مدام دو ديفون، بتاريخ 13 تموز/يوليو 1768).

كل هؤلاء السيدات اللائي يتربعنَ على عرش الصالونات الأرستقراطية، أمثال مدام دو لوكسمبورغ (Mme de Luxembourg)، ومدام دو غرامون (Mme Gramont)، ومدام دو ميربوا (Mme de Mirepoix)، والدوقة دو فلوري (de Fleury)، يعرفنَ بالفطرة الإبداع في الوقاحة والسلوك الشاذ. فرق من الدبابير، سيقول الأخوان غونكور، «نشاط براغيث»، تقول مدام دو جونليس مازحةً؛ لأنَ خشية ألا يبدينَ بنات عصرهنَّ تمنحهنَّ الكثير من الألمعية وبُعد النظر. نادراتٌ النساء اللاتي، مثل الدوقة دو شوازول، يتحللنَ من الحاجة إلى السخرية مع المحافظة على سمعة امرأة مثقفة ومتعلمة. إنّ

1 *Ibid.*, lettres XVII et XXI.

السخرية هي متنفس العقول الذكية القلقة والعاطلة، وهي بنحو من الأنحاء ضحك العقل. نموذجية حتى في شططها، تتذمر الماركيزة دو ديفون من الضجر الذي يقضّ مضجعها، «هذه الدودة الشريطية التي تجعلنا لا نظفر بنائلٍ ولا طائلٍ»، وهاجسها هي، بدورها، أن تضجر الآخرين. بسبب العقل شديد الصفاء وقليل الفضول، والحكم اللاذع أو الجارح، وفظاعة العبارات المنمقة، كانت عاجزة عن الانقياد وراء أوهام الهوى والعاطفة، لكن ما كان يمكنها أيضاً أن تعيش من دون رفقة. كذلك الحديث والمراسلة، وربط صداقات مع أكثر الرجال ذرابة في عصرها، كانت هي البلسم الذي من شأنه أن يشفيها من هذا الاكتئاب الذي سبّبه لها، بعد «الندم على ولادتها»، مللُ الحياة وقلق الموت.

مع فولتير، ومع مدام دو بري (Mme de Prie)، ثم مع مدام دو ستال-دولونيه (Mme de Staal-Delaunay) شريكتها الرقيقة المهذبة، كانت تتبادل مقاطع شعرية هجائية، وتشاركهم متعة الغيبة والتشهير؛ لأننا يجب أن نغتاب لنتسلى: «لنسخر من بعضنا البعض، وليسخروا منا، فهذا ممتع من جميع النواحي»، تعلن روز دو ستال-دولونيه كيبان؛ وتردف قائلة: «منذ زمن بعيد قسمت العالم مثلكم إلى حمقى وأغبياء». «ما أبهج هذه الحيوانات من الرجال وإناثهم! أضحك من مناوراتهم في اليوم الذي نمت فيه قريرة العين»[1]. العقل التهكمي لروز، عباراتها اللاذعة والموجعة، كلماتها المقتضبة لا يمكن إلا تنال إعجاب «ملكتها»، التي نحزر ابتسامتها وهي تقرأ بورتريه الممقوتة مدام دو شاتليه: «كانت تراجع مبادئها، كان هذا تمريناً تواظب عليه كل عام، وإلا أبِقوا منها ونفروا».

1 Correspondance d'Anet, p. 89 et 92.

أو أيضاً، حين كانت روز تتهكم من الجماعة الراقية، التي تحيط بحاميتها الدوقة دو مين (du Maine): «يغدو الكبار، لفرط تمددهم، من الهزال حتى أننا نرى ضوء النهار من خلالهم». مثل روز، مدام دو ديفون تشطر العالم إلى «مخادعين ومخدوعين وأنفار (أبواق)»، وتحتمي بالسخرية ضد بؤس الحياة. يلهم رفض أيّ عقيدة ألم (dolorisme)، والذكاء المدمر، والسخرية الأرستقراطية، هذه العقول الذكية غير الآبهة بعض الأهجياتِ اللاذعة.

ثمة كلمة جديدة، نُحِتت نحو 1730 على ما يبدو، تصف هذا اللعب الفظ، الذي ترتعد له الفرائص في النصف الثاني من القرن [الثامن عشر] وميّزت أهل الظرف والهزل، وهي الاستهزاء (persiflage)[1]. كانت الكلمة غير جديدة، لكنّها صارت في قرن الأنوار مثال السمت الأنيق المميز. ثمة طرق كثيرة للاستهزاء؛ أوّلها ليس سوى مزاح خفيف يقابل بين الكلمات، ويجمع بينها، ويلغي التقابل ليباغت بترتيبات غير متوقعة ويبهر على نموذج «نسج الخيوط» الذي عليه تبنى الكلمة: شائعاً نحو 1750، تقوم هذه العملية على نَسْل قطع ثوب خيطاً تلو الآخر، في تؤدةٍ ورفقٍ، وعلى غزل بَكرات خيوط مختلفة، وفك الأشرطة القديمة، أو الزخارف البراندبورية أو التوشيات المطرزة لاستعادة الذهب.

وفي فضاء الصالون نفسه، كان الحديث المتهافت غير المترابط لعباً؛ مثلَ الرغبة، كان هذا الحديث يقتفي في الوقت نفسه سبلاً شتى، فيشرد ويتشعب من دون منطق ولا نظام. اللامتوقع والتناقضات المخبولة الحمقاء تثير الضحك: «على الشخص الذي يتحدث عن الحرب أن يفسح المجال لامرأة تريد الحديث عن المشاعر والعواطف؛ وأن تصمت هذه الأخيرة، في حمأة كل الأفكار التي يولدها في ذهنها موضوع في غاية النبل وتملك ناصيته بإتقان، لتسمع مقطعاً شعرياً فاحشاً بأناقة؛ وأن يفسح هذا، أو تلك التي تغنيه،

1 Voir Élisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage*, Paris, Puf, 1998.

في حسرة الجميع الكبيرة، المجالَ لمقطع أخلاقي نسارع إلى مقاطعته حتى لا نضيّع أي تفصيل من قصة مغتابة...»[1].

نضحك مما لا نفهمه؛ لأنه يحسن بنا الضحك. في ضيافة مدام دو ديفون، كان نسجُ الخيوط، لَهْوُ سيدات المجتمع ذاك، الاستعارةَ المثالية للاغتياب والمذمة:

فليحيا نسج الخيوط!

تستحيل المتعة دونه!

هذه الصنعة المهمة

تطارد في كل مكان الملل.

بينما نمزق إرباً

شرائط وأخرى

ننغمس في الغيبة

ونمزق لحم الناس.

ما كان في حياتنا

في الماضي سوى عشيق،

والآن من الحماقة

أن نبدل عشيقاً بعشيق

ننسُل ونتشارك

الحب كشريط،

وحتى في نسج الخيوط

تحضر المشاعر.

---

1 Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, 1736.

إن نسج الخيوط ينبني على مشاعر كراهية مشتركة بدلاً من الاستناد على التواطؤات الودية، والحديث يشبه آلية من دون روح ولا عقل. باعتباره تسلية هزلية ومدهشة، يصبح الاستهزاء استثارة فكرية للعقل الإباحي. تستند الاستراتيجية على اختيار هدف غير متكيِّف، قليلاً أو بشكل سيئ، مع قواعد الجماعة، وتضليله بأدب شديد، وعرقلته في المحادثة بالتواطؤ مع الجمهور. يتقدم المستهزئ متقنعاً؛ يمثل دور الصديق فيما بهجته هي النفاق والمصلحة.

تضع الضحية الواثقة قدميها في الشرك الذي حبك لها، وهي تتهيأ لمحادثةٍ تحسبها مؤدبة ولطيفة، في حين أن قواعد الأدب منتهكة، ومن ثم كل شفقة غائبة. إن الضحك الجارح والعلني، باعتباره أداة سخرية وإهانة وإذلال، يكون له وقع إيذاء شتيمة في الحوار، ويمكن أن يكون وسيلة مهذبة للانتقام: «وبهذا النحو نسلي جماعة بكاملها»، يخلص ميرسيي، الذي يعود مراراً كثيرة إلى انحطاط ضحك الخداع والتضليل. يتعرض المبتدئون غير المتمرسين، الخرق من المقاطعات الأخرى، والشبان الخجولون، للضحكات الوقحة والدعابات غير المترابطة من دون أن يفهموا شيئاً، أكباشَ فداءٍ على مذبح متعة الآخرين إن كانت المضيفة لا تلقي بالاً:

لم يكن مسموحاً -إن جاز التعبير- إلا الحديث بكلام طيب. غادرت مدام دو تونان (Mme de Tonins) المكان بالتزامن مع ومعجبيها: كان وابلاً من النكت، والدعابات السمجة والضحك المسرف. [...] أردت أن أسأل من كان بجواري أن ينقذني ويساعدني على الأقل على سماع ما يقال. فألقى على مسامعي خطاباً، وهو يضحك، أقلَّ وضوحاً بكثير من كلِّ ما قيل حتى ذلك الحين[1].

1 Charles Pinot Duclos, *Les Confessions du comte de ****, Paris, Didier, 1969, p. 84.

الاستهزاء هو بالأحرى لعب رجال، لعب صيادين، لكن المستهزئين ينالون إعجاب السيدات؛ لأنهم يظهرون بمظهر من يملك ذكاء وفكراً، ونرغب فيهم كحلفاء. الوجه الاجتماعي للضحك لا يُنسى أبداً؛ لأن هدف الضحك الخفي أن يعلي من مقام الضاحك، ويرفع من حظوته: «لقد أماتنا من الضحك، إنه لا يحتمل»، قالت وهي تقهقه مغناجٌ متظرفةٌ، وهي تستمع إلى ترهات غندور متأنق[1]. تحت قناع هزلي، اللغة الساخرة الغريبة، المحشوة بكلمات ظريفة ودعابات غير مترابطة، وقفز من موضوع إلى آخر، ولغة خاصة لم نسمع مثلها قط، لا تصلح إلا لتقوية اختيال غندور مزهو بنفسه لا يأبه للمتعة الجماعية، لا شيء يجعله شديد الشكيمة إلا العجرفة المسرفة.

ما عاد للمحادثة أي شيء ذي قيمة تبادلية، والجدارة والاستحقاق أخليا مكانيهما للخبث والنغل. أثمة شكل أنثوي للاستهزاء؟ إن سيدات المجتمع في القرن الثامن عشر كنّ شديدات الحذر؛ فها هي ذي مدام دو بويزيو (Mme de Puisieux) توصي صديقتها بأن تصعر خدها للوقاحات: «لم يُسمح لنا بأن نتعارك؛ لكن من امتيازات جنسنا أيضا أن ننكل في برود بالسفاهات والسفهاء»[2]. كانت مدام دو جونليس مقتنعة هي الأخرى بأن طبعاً مرحاً وعقلاً لاذعاً يشينان سمعة النساء وذكرهنَّ الطيب؛ كذلك الحكمة تأمرهنَّ بألا يتحدثنَ إلا «بصوت خفيت، وألا يتعدين دائرة أصدقائهنّ، سواء على المائدة حيث يجعلنَهم على مقربة منهنَّ، أو خارج المائدة على كوة النوافذ [...]. وبذلك يظل عقلهنَّ مدفوناً في كنف الصداقة»[3].

---

1 Edmé-Louis Billardon de Sauvigny, *Le Persifleur*, 1771, II, 3.

2 Madeleine de Puisieux, *Réflexions et avis sur les défauts ou les ridicules à la mode*, 1761, p. 94.

3 *Mémoires de Mme de Genlis*, Paris, Firmin Didot, 1928, t. 1, p. 94.

ويجب على السيدات اللائي يجازفنَ بركوب مركب الاستهزاء أيضاً أن يمتثلنَ لقاعدة تأدب إلزامية حين يستقبلنَ (ضيوفاً في بيوتهنَّ): «السيدة الأكثر فكاهة والأكثر ازدراء ستكون دائماً، عندها، مؤدبة، وكريمة مفضال؛ فهذه ربما من الأشياء التي تسهم أكثر، فيما بيننا، في وفاق المجتمع. علينا ألا نغضب، ولا ننزعج؛ لا نسخر أبداً من أنفسنا ونحن في دارنا، ولا نظهر فيها مزاجاً، ولا ازدراء، ولا جفاء»[1].

ثم نأتي على ذكر مدام دو فوابيه (Mme de Voyer)، الأشد ذماً للنساء والأشنع قدحاً فيهن، التي تمثل، رغم طباعها، الشخصية الأكثر وداً بين المضيفات! وبالفعل، لأنهنَّ يكنّ، في الغالب من الأحيان، ضحايا «مجتمعات الهيئة الجميلة»، السيدات ينجحنَ أيضاً أكثر من الرجال في هذه السجالات المصطنعة، التي تتطلب الدهاء، والجلافة والشكاسة، والتمويه والخداع. يمثل دوكلو، من خلال مدام دو ليري (Mme de Léry)، نموذجاً من هذا النوع:

كانت نشيطة ومفعمة بالحيوية، تتحدث بأريحية وابتهاج، مسلية إلى أقصى الحدود، كما كانت مغتابة نمامة. كانت تمازح بمتعة كلِّ من يحيطون بها؛ لكنها كانت لا تتورع عن أن تأكل بلا رحمة لحم من غاب منهم، وتحولهم إلى ضحكة بطريقةٍ مسلية بقدر ما هي قاسية. قلما انبرى أحد ليدافع عن الغائبين، ونادرا ما كانت تحظى كلمات متهورة نبست بها امرأة جميلة بالاستحسان[2].

بالمزايدة تصبح المرأة أحياناً ماكيافيلية. جعل الاستهزاء الإباحي من مدام دو ميرتوي (Mme de Merteuil)، البطلة الأدبية لهذا الخبث المبتذل في القرن الثامن عشر؛ ميرتوي التي، كانت تبرع في هذا اللعب، تفوق بأشواط

1 *Ibid.*, p. 61.

2 Duclos, *Les Confessions du Comte de ****, *op. cit.*, p. 73.

فالمون (Valmont)، التي تخاتلها وتضللها بالتلاعب بعواطفها. الحب مسخرة من بين أخرى و«لا شيء يسليها مثل إحباطٍ عاطفي».

فيما كانت فالمون تنكب على لعبها الخاص، كان الشغف الأثير على قلب شريكتها الفضول والتطفل، فضولاً يترصد أسرار المخادع والأسرة، ويرغب في أن يصبح سيداً على الآخرين، ويتلاعب بضحاياه للسيطرة على الرجال والهروب من ضجر عالم آيلٍ إلى زوال. ميرتروي لا تضحك إلا خفية، هذا مراء فيه، لكن كل رسالة من رسائلها تُقرأ على وجهين أو ثلاث أوجه، ما يجعل من القارئ مختلس نظر ومتلصصاً متواطئاً يتسلى ويستمتع بهفوات ضحاياه وأخطائهم الفاضحة في لبسٍ وغموض محسوب.

سوف يكتب لموضة الاستهزاء أو نسج الخيط أن تدوم لعقود من الزمن، وستبقى قائمة الذات حتى بعد الثورة الفرنسية، مرسخةً وهمَ الأرستقراطية المحرومة من السلطة بأنها ما زالت تسيطر على الكلمات على الأقل. تعترف مدام دو شاستنيه (Mme de Chastenay) في **مذكراتها**[1] باندهاشها حينما حلّت ضيفةً، وهي ما تزال في ربيع العمر، في صالون مدام دافو (Mme d'Avaux) في العام 1797، فاكتشفت غنجها الماجن: «في حلقة النساء الطائشات، العجائز رغم أنهنَّ يرفضنَ الاعتراف بذلك، الساخرات والمعتادات على اللغة الشاذة للاستهزاء، كنت لا أدري أين أنا في الغالب. [...] الاستهزاء كان النبرة الطاغية، ولم أستطع أبداً أن أفهم شيئاً».

1 *Mémoires de Mme de Chastenay*, Paris, Tallandier, 2009, p. 289.

هل الضحك سمة اجتماعية ؟

«إن السخرية هي كلّ آداب المجتمعات الآيلة إلى الموات»، يسجل بلزاك في تصدير روايته **الجلد المسحور**. أما ستندال فيكرس صفحات وصفحات ليدين ملاحقة السخرية، هذه الرياضة التي يبرع فيها الفرنسيون. فبعيداً عن شد لحمة المجتمع وتيسير انسجامه وتناغمه، تؤول متعة الحديث في النهاية إلى تقويض مدماكه من الداخل بتعليم النفاق والتهكم والقسوة أو الشراسة. «نفكر لنتكلم، ونتلكم ليُصفَّق لنا، وكلّ ما لا يمكن أن يقال يبدو أنه فائض عن حاجة الروح»، تستنتج بمرارة مدام دو ستيل. إنّ مدام دو ستيل لفرط ما كانت صادقة تبدو لاذعة أو ظريفة ببساطة، لكنها تحب البراعة والاتقاد وهي تفكر في ينابيع الابتهاج وشروطه السوسيوتاريخية، بالرثاء والتحسر على انحرافاتها الفرنسية.

لا مشاحَّة في أنها لا تزال تحظى بالإعجاب في المجتمع، لكن المؤكد أن «المزاح فقد ألقه وسحره من دون أن يفقد مثالبه»؛ لأنه يهاجم كلّ المشاعر الصادقة: «في الماضي كان الناس من الحساسية إلى الذوق الرفيع للسلوك والكتابات حدّ أنه كان يكفي، حتى نتسلى، أن نمزح حول سخافة الأشكال المبتذلة أو التعبيرات الشائعة؛ الآن من وجهة النظر هذه [بعد أن] بات كلّ شيء ملتبساً، أصبح المزاح موجهاً ضد الشعور والفكر نفسه»[1]. المرأة المثقفة معرضة خاصةً إلى الخطر إن تخلت، كي تتألق، عن مزايا القلب.

هذه البهجة الخطيرة والمدمرة، هذه الضحكات الصفراء، لا تهب إلا متعة عابرة تنفر منها الروح الطيبة. ابنتها، ألبيرتين دو ستيل (Albertine de Staël)،

1 *Ibid.*, p. 325 - 326.

دوقة بروغلي (Broglie)، تعبر عن ذلك بأسلوب لا يقل رونقاً وجمالاً في رسالة تعود إلى سنة 1824؛ حيث عثرت على تعريف الدعابة الذي وضعه لا برويير: «البهجة الحقيقية تبدأ من الخيال؛ بدلاً من رؤية الجانب السلبي، كانت تدرك علاقة إضافية في الأشياء؛ إنها الإبداع الحقيقي»[1]. سيدشن القرن التاسع عشر نقده للعقل باسم عمق الشعور.

هل أعدمت الثورة الفرنسية المحادثة المرحة؟ لا نعدم، رغم ذلك، صالونات؛ حيث النساء الطريفات كنّ قد تصالحنَ مع فكر النظام القديم، مثل صالون جولييت ريكامي (Juliette Récamier)، وصالون مدام دو دورا (Mme de Duras)، وصالون الكونتيسة دو بواني (de Boigne)، والدوقة دابرانتيس (d'Abrantès)، والدوفينة دو جيراردان (de Girardin)، اللاتي نذكر طرائفهنَّ وكلماتهنَّ الجميلة... يعترف بلزاك بما يدين به من سعادة للسهرات المتأخرة، التي كانت تجمع آخر المدعويين، فيما ستندال ما يلبث يحلم دائماً بتلك الصالونات من ثمانية إلى عشرة أشخاص؛ حيث كان الحديث ذا شجوٍ، وطريفاً، وممتعاً؛ حيث تعاقر كؤوس الشراب الكحولي الخفيف في منتصف الليل ونصف ساعة، وحيث تحظى النساء بعشاق، «أحسن مكان في العالم أجد فيه راحتي» (هنري برولار). لكن المناخ تغيّر، حتى لو بقي فندق رامبوييه دائماً نموذجاً قد بثّت فيه الحياة من جديد مسرحية لمدام أنصيلو (1842) (Mme Ancelot).

الماضي يوقظ مشاعر الحنين. كانت صالونات الأمس توفر للنساء فضاء مختلطاً بين الحياة الخاصة والحياة العامة؛ في فترة عودة الملكية إلى فرنسا أمست الصالونات فضاءات نقاش غزتها السياسة؛ حيث يلوذ الشباب الطموح بحماية السيدات ليرتقوا في السلم الاجتماعي. يقال الكثير من السخائف التافهة، التزلّف والتملق يضمن النجاح، تختفي روح المجانية واللاانفعية

1 Mme de Staël, *Delphine*. «Quelques réflexions», Genève. Droz, 1986. p. 1005.

لمصلحة هواجس المسار المهني، ذوق التناقض يحرز نجاحاً كبيراً، فيما قوائم النكت والنوادر تعوض مباهج الارتجال. حتى أن نظام يوليوز الملكي شهد ازدهار أساليب التورية واللحن في الكلام، نقيض السجال الطريف إبان القرن الثامن عشر[1].

1 Albertine de Staël, *Lettres*, Paris, Calmann-Lévy, 1896.

إسباغ بالطابع البورجوازي

لقد تراجع منسوب الاختلاط خاصةً، ومعه انحسرت روح الأنوار. مدام فيجيه لو بران (Mme Vigée Le Brun)، عندما عادت من الهجرة، تلحظ بارتياع أنّ الحلقات الصغيرة للرجال والنساء أصبحت منفصلة بعضها عن بعض في الصالونات: «كان الأمر كما لو أننا في حضرة أعداء؛ لا رجل أتى إلى ناحيتنا باستثناء رب البيت»[1]. يستمتع ستندال في أن يرصد في هذا الفصل أو العزل تداعيات بعيدة لكوميديات موليير التي تصم النساء المتعالمات والمتحذلقات: أولئك اللائي لا يهتممنَ بالسياسة ولا بحراك المجتمع ليس لهنَّ من موارد أخرى غير أن يقضينَ ساعات في التزين والتبرج، ثم في «الظهور بعد نصف ساعة في صالون؛ حيث يتحدث الرجال بينهم في ناحية، فيما النساء يحدجنَ بعضهنَّ بنظرات متطفلة ومرتابة»[2].

بات دور النساء وفضاؤهنَّ من الآن محدداً بوضوح، بل أكثر من ذلك، ففي الطبقات البرجوازية؛ حيث الفضائل العائلية (حرفياً المنزلية) تقدّس حميمية البيت، ما دفع الكونتيسة داغو (d'Agoult) إلى القول إن «الظرافة والروح المرحة، والرغبة في إثارة الإعجاب، والغنج، والذرابة، والاستفزاز اللاذع، كلّ ما كان يبثّ الحياة ويضفي السحر على المحادثات الباريسية، انطفأ في إطار العلاقة التافهة للعادة الزوجية»[3]. الرجال الذين يرغبون في الكلام والضحك بحرية يفضلون المقاهي في حين أنّ زواجاتهم ينغمسنَ في

1 Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris (1815 - 1848)*, Paris, Fayard, 1990, p. 175 - 176.

2 Cité par M. Ozouf, in *Les Mots des femmes, op. cit.*, p. 354.

3 Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Honoré Champion, 1970, p. 223 - 225, et *Journal littéraire*, 1813.

الأعمال الخيرية. تكترث السيدات الفاضلات، بتعليم بناتهنَّ آداب السلوك حتى يصرنَ بدورهنَّ زوجات مثاليات.

اللافت للنظر في منتصف القرن أنّ صالون مدام ساباتيي (Mme Sabatier)، في حي فروشو، قطع صلته بالطبقات المتكلفة، ويعرض أجواءه المرحة لبعض الكتاب: نغني، ونتقنع، ونحيك الألغاز، ونغرب في الضحك؛ النساء لا يساورهنَّ خوف من أن يكنَّ مضحكات؛ الرسائل تُكتب لتُقرأ بصوت جهير، والشعراء، الذين يتلاعبون بقوافٍ فرضت عليهم عنوةً، غوتييه، وبودلير، ومكسيم دو كان (Maxime du Camp)، يطلقون العنان أحياناً لأبيات فظّة وبذيئة؛ لكنّ صالون الحسناء أبولوني لم يكن أبداً صالوناً أرستقراطياً يمكن أن يرتاده الدبلوماسيون، ويصنع فيه الأكاديميون!

لا شيء تغير حقيقة بعد الثورة الفرنسية؛ حيث استمرت المحادثة في صنع المثقفين وأهل الفكر. الانتصارات اللفظية، والردود السريعة، والتواطؤات والدسائس ظلت في القرن العشرين «علامات» شاهدة على قانون اجتماعي. وفي الوقت نفسه، الذي بدأت فيه الديمقراطية تتغلغل في نسيج المجتمع، أقامت تلك العلائم ضرباً من الحدود الفاصلة بين المبتدئين، وأصحاب الشهادة والآخرين. لقد أضفت على النساء تألقاً من دون أن يخلعن عنهن عذار الحشمة والأدب الخليق بجنسهنَّ. في لقاءات المجتمع الراقي، يدمج الضحك دائماً وظيفتيه المتمثلتين في الإدماج والنبذ، بحسب إن كانت النكتة تحتوي أو لا على إيحاء بالاستهزاء أو السخرية.

لمّا كان الضحكُ معدياً وغامضاً، فقد غذّى اللذةَ النرجسية للجماعة، ناهيك عن سيادة الضاحك الظريف في تراتبية اجتماعية كان صالون دي غيرمونت نموذجها الأزلي. الكلمات التي لا سبيل إلى تقليدها للأميرة هي رمز لمتعة الضحك الجارح، الذي تكون له الكلمة العليا في المحادثة؛ حيث تختلط في آنٍ الرغبة في إثارة الإعجاب وطمأنينة الذات وأمانها وطعم

السخرية: «فأجابته الأميرة، التي تنفجر بضحكة مدوية كانت مخصوصة بها، والتي كانت تهدف من ورائها في آنٍ إلى أن تثبت للآخرين أنها تسخر من شخص ما، وأن تظهر نفسها بمظهر الجميلة بجمع تقاسيم وجهها حول فمها المتحرك ونظرتها المشرقة...»[1].

وفي السياق ذاته، تكتفي مدام فيردوران (Mme Verdurin)، هذه البرجوازية المستبدة، بأن تتحكَّم بتسلط في صالونها وإبعاد «المملين»؛ في ضيافتها، «نغرِب في الضحك»، و«نستمتعِ بالمهازل»، ونتظاهر بأننا نختنق من الضحك، تأدباً. فبعد أن آلَمَ حادثٌ فكّها، أمسكت هي نفسها عن «الضحك ملء شدقيها». في لعب التصنع والزيف الصبياني هذا، كانت تقهر المسكينة فيردوران، التي «وهي تضحك بصدق، تخور قواها بسرعة، فتستبعد لأنها انطلت عليها حيلة الابتهاج الزائف المتواصل»[2]، لكن طقم أسنانها وإيماءاتها وحذلقاتها تجعلها خاصةً سخيفة وتافهة.

---

1 Comtesse d'Agoult, *Mémoires, souvenirs et journaux*, Paris, Mercure de France, 1990, t. I, p. 181.

2 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 330.

يتمتّع المرح اللاذع بهذه الملكة لـ «تحييد كلّ المسافات من دون نسْف أيّ منها» تلاحظ بدقّة جيرمين دو ستيل (Germaine de Staël)، وهي الميزة الخاصة بالمحادثة الفرنسية. ظريفة، هجائية، هزلية، وأحياناً فظة ولاذعة، النكتُ تنبثق على حين غرة، الكلام يتطاير ويتوثب من موضوع إلى آخر، وفي هذه الألعاب، تتفوق النساء بردودهنَّ السريعة. الضحك الذي يجلجل في الصالونات يحرّر لوهلة من إسار الأعباء الاجتماعية من دون المس بآداب اللياقة والسلوك.

ولا ينطبق الأمر ذاته على الكتابة. قلة هنَّ النساء اللائي خطر في بالهنَّ أن يحملن القلم، وقلة أخرى أقل هن اللاتي حملنَ القلم ليضحكنَ: ظلت الثقافة الكوميدية لردح طويل من الزمن ثقافة ذكورية. يتحدى الضحك السلطة، ويزرع فتيل الفتنة والفوضى، يتغذى على حالات اللبس وسوء الفهم، ويوقع في الاضطراب ويزعزع الاستقرار، بل ينتهك القوانين والقواعد. حينما تكتب النساء، فعلى شرعيتهنَّ أن ترتكز على معرفة جادة ونموذجية، وإلا فإن تهريجات خيالهنَّ ستقودهنَّ إلى هاوية الانحدار. فالمرأة المؤلفة التي تخاطر في ميدان مترع بالتحف الأدبية الذكورية ينبغي عليها أولاً أن تثبت جدارتها.

المرأة التي تكتب لا تنسى قطّ أنها امرأة، والآخرون يذكّرونها بذلك؛ حيث إنه لا يوجد تطابق دقيق بين هوية الكاتبة وهوية المرأة، ولكنْ ثمة بالأحرى كتابة بلوحة مفاتيح مزدوجة. تطالب الهوية الأولى باستقلالية ومعرفة لا تستفيد منها الهوية الثانية؛ إنها تستقر في وضع مائل، جوهره ذكوري، فيما الثانية تخضع لمصيرها، فتظل سجينة في زمانية فتاة أو أمّ أو زوجة.

هذه الرؤية بعينين هي مصدر ضحك: فلعب التأرجح بين تلك التي تلحظ، وتلك التي تحسّ يؤدي إلى انهيار أرضي تحت أقدامهن. الكتابة النسائية، التي تلعب على مستويين من المعنى، لشدة ما تستثمر الغموض على نحو أفضل، تتصنع الالتزام بالنماذج القائمة. فما أنتجته النساء عن الضحك، في وضعية كراهية النساء العلنية، وثيق الصلة بهذا التشوه والانحراف.

السخرية من المواقف التي تتبناها النساء الروائيات. إنها ضحك العقل، العقل الذي لا يسخر مباشرة، لكنه يعرف كيف يبقي على حدوده. أمكننا القول عن السخرية إنها كانت قوة المستضعفين، الدرع الهشة للذكاء العاجز، وفي كتاب رائع، تسميها جونوفيير بريزاك (Geneviève Brisac) بعد نابوكوف «مشية الفارس»[1]؛ أي «ابتعاد مفاجئ في أحد جانبي رقعة الشطرنج»، أو أيضاً خطاف أُعيب أحد طرفيه. تعمل السخرية بهدوء ظاهر، وتسمح للنساء بعكس اتجاه القصة.

المثال الذي حلله نابوكوف كان رواية لجين أوستن عنوانها (**مانسفيلد بارك**)؛ حيث الراويّة البطلة ذات الذكاء الوقاد تسخر من الأحاديث المملة للصالونات، وتنتقد القيم المقبولة من المجتمع بلمسات صغيرة تتناقض باستمرار مع عضويتها فيها: «لقد كانت سعيدة بقبول الدعوة وتساءلت: لِمَ عليّ أن أكون سعيدة؟». يتلاعب الأدب النسائي بهذا الأسلوب المريب، هذا العمل «البسيط» غير المدرك، الذي يعمل على كشف الفجوة بين المظهر والحقيقة. إن السخرية «تحرمنا من اليقينيات بإظهار العالم كإبهام وغموض»، حسب العبارة السديدة لميلان كونديرا (**فن الرواية**).

الشكل السقراطي للسخرية -**إيرونيا** (eironia) باليونانية؛ أي طرح السؤال بادعاء الجهل- وُصِف طويلاً، واستُثمِر من قبل منظري المحادثة بدءاً من شيشرون وكوينتيليانوس، ووُسِمت بمسمّى «التمويه الجائز» في القرن السابع عشر؛ لأن الحقيقة؛ أي الغرض المبطن، لا يظهر لأول وهلة.

---

1 Geneviève Brisac, *La Marche du cavalier*, Paris, L'Olivier, 2002.

تفترض السينوغرافيا ثلاثة أدوار: دور الساخر، ودور المسخرة، ودور طرف ثالث متواطئ، القارئ الشاهد: ينزل الساخر (ة) إلى موقع أدنى حتى يغالي في تقدير مخاطبه على نحو أفضل، ويرسل إشارة إلى الشاهد ليعلمه أنّ هذا التحقير بالذات ظاهري ووهمي؛ المسخرة الساذج لا يتلقّى سوى النصف الأول من الرسالة، فيما الشاهد المتواطئ يقوّم المعنى المشفر والخبيء[1].

يولد الضحك من الانزياح، ويتناسب تماماً مع الكتابة النسائية خاصةً، التي تتلاعب طبيعياً بوضع ضعفها: تتظاهر الراوية بقبول الوضع المهين، الذي أُسنِد إليها، حتى تتمكن من استبعاد خصمها في ما بعد، ما أثار ضحكة مكتومة. يشير جانكيليفيتش إلى أن «السخرية هي الغياب»، طريقة لتوجيه ضربة عنيفة من دون الكشف عن الذات، مع الإفلات التام من العقاب. يمكن لهذا البناء أن يتفرّع إلى تلاعبات بارعة وماكرة شيئاً فشيئاً، من طريق أزواج أخرى، المؤلف_الراوية، الراوية_البطلة، يتبادلون الأماكن ويحرّفون النظرات وفق بناء مقسم إلى طبقات تقوّض فيه كلّ طبقة الطبقة التي تسبقها.

يتعيّن على القارئ ضبط نظرته وفك شفرة التناقضات، لكنّ الساخر يلعب أيضاً بالنار؛ لأنه إن كان الضحك بصمةَ الجسد، فالسخريةُ، بما هي ضحك العقل، تكتفي بالتلميح وزرع الشك في الأنفس؛ إنّها تستلزم الطبيعية والعفوية والنزق، وإلا أصبحت الضربة اعتداء أو مسبة.

تمضي السخرية قدماً من خلال المواربة والخداع. ترى فرجينيا وولف في الألعاب البصرية ميزة النظرة الأنثوية القادرة على ململة المناظير: في رواية **غرفة للمرء وحده**، التي تدافع فيها عن حقّ النساء في الكتابة، تقارن نفسها بصيّاد يلتقط بشصّ صنارته أفكاراً مختلجة وعظيمة من خلال موشور الماء، لكنها تافهة حين يضعها على العشب. صورة رمزية: هكذا يمكن للمرأة الكاتبة المعتادة على أعباء الحياة المنزلية التافهة، بإبعاد أو تقريب مرشحها

1 Halrald Weinrich a consacré un cours à une histoire culturelle de l'ironie au Collège de France en 1997.

البصري، أن توسع أو تقلص العالم، وأن تسبر المناطق الخفية التي نكتشف أخيراً أنها، بتسليط الضوء عليها، لا تبدو بذلك الصغر.

إنها تؤدي هي نفسها بالقرب من الرجل دورَ مرآة ماء مكبرة، تعكس صورة له أكبر مرتين من صورته الطبيعية: «لهذا السبب ألحّ كلّ من نابليون وموسوليني بشدة على دونية النساء؛ لأنهنَّ إن لم يكنّ دونيات فسيكففن عن أن يكنّ مرايا مكبرة»[1]. التفوق الذكوري هو انعكاس لمرآة مكبرة، وهو يصلح أن يكون موضوعاً للضحك حتى.

في القرن السادس عشر، لا تعبّر مدموازيل دو براشار (Mlle de Brachart)، بطريقة أخرى، عن وغرها واستيائها من السلطة الذكورية، من خلال استعارة بصرية شبيهة [بما سبق]: «وعلى هذا الأساس تبينت ما أريد قوله بإيمان ثابت إنّ هؤلاء السادة لا يريدون إلا رؤيتنا بلهاوات مسكينات حتى نكون لهم كظلّ لنمنحهم دائماً مزيداً من البريق لحذلقاتهم وادعاءاتهم»[2]. تشبه السخرية صورة مشوهة أو خداعاً بصرياً يتلاعب بالمناظير، التي إن كان منظور واحد منها فقط ماثلاً لأعاد بناء صرح المعنى الحقيقي.

ثمة أجهزة أخرى، تعمل بنظام الانعكاس المشوه نفسه أو المقلوب، تنضاف إلى ترسانة ضحك النساء المبني دائماً على التطفّل على القواعد الذكورية. الباروديا (المحاكاة الساخرة) ليست مبتورة الصلة بالشكل الساخر لمّا كانت الراوية تقلّد الكلام الذكوري باستخدام صور بلاغية مثل التورية، والتضاد، والطباق، التي بوساطتها تبحث في أن تتلفظ بالشيء وضده باستثمار اللبس والغموض. السخرية من الذات أيضاً تزايد على خطاب كارهٍ للنساء من أجل إفراغه من محتواه وجعله بلا جدوى: الانتقاص من الذات له مأرب خفي يتمثل في توليد السخرية من الآخرين.

---

1 V. Woolf, *Une chambre à soi* [1929], Paris, Garnier, 1965.

2 *Harengue faicte par Mademoiselle Charlotte de Brachart surnommée Aretuze qui s'addresse aux hommes qui veulent deffendre la science aux femmes*, Chalon-sur-Saône, 1604.

الحشمة البريئة، التي تتظاهر بها النساء في مقدماتِ كتبهنَّ، التي يستغللنها من أجل الحصول على تشيّع القارئ، هي جزء من هذا التهكم الذاتي الساخر. التمويه الأخير هو التنكر أو التستر، الذي بفضله تتمكن المرأة المؤلفة من أن تنهض بعدة أدوار: مؤلفة، وراوية، وشخصية من الشخصيات، يشوّه ويصوب بعضها البعض: تحت قناع اسم مستعار، بفضل حياد الغفلية (الهوية المجهولة)، أو من خلال لباس راوٍ ذكر، إنها تلعب بكل استراتيجيات التباعد. فكلّ هذه التقنيات والأشكال الأدبية هي ما تستثمره بأرابة ومهارة المؤلفات النساء في النظام القديم إلى الأزمنة الحديثة باختيارهنَّ الإضحاك خفية من دون أن يمسسنَ أبداً بآداب اللياقة.

عبر قرون من الحيوية الأدبية، تطورت الموضوعات المطروقة أو الأهداف المسطرة، لكنّها ما تزال تدور دائماً حول دوافع متكررة تهمّ انعتاق النساء: محاربة كراهية النساء، وشطط السلطة الذكوري؛ الحق في التخلص من وطأة الضغوط والحتميات الناجمة عن الثقافة التقليدية أو الفلسفية أو الطبية؛ الحق في التفكر في الحياة والحب والموت خارج المقولات المعيارية للزواج والأمومة؛ وأخيراً مجرد الحق في أن يكنّ ما هنَّ هنَّ، ما يضفي على النص نبرة من الثقة، وما يعكس أحياناً أزمة هوية بهذه الأفراح والإخفاقات في جبه مجتمع بطريركي متزمت.

إن النساء اللائي يكتبنَ، حتى قصد الإضحاك، هنَّ في الغالب نساء متمردات، أو على الأقل نساء يرغبن في التحرر من نير الاستعباد. إن كانت الدعابة الهزلية والقريحة الكوميدية الصريحة غريبتين عنها، فالضحك الداخلي يكشف، في كثير من الأحيان، عن إبداع رصين (جاد، خطير)، ومؤلم أحياناً. أمكننا القول، في التراجيديا، إنّ «**السخرية تتعمق وتتجذر**» (la permissio racinienne) لأنها تتمكّن من الإضحاك في موقف صعب بنكتة، مع التذكير بأن ليس ثمة من منفذ أو بر أمان.

كريستين دو بيزان: نقض السلطة الذكورية

كريستين دو بيزان هي، من دون شك، الأولى في طائفة النساء الكاتبات، التي لعبت علناً بسلاح السخرية. ابنة أحد مستشاري جمهورية البندقية، الذي قرر الاستقرار في فرنسا ليصبح مستشار الملك شارل الخامس، شجعها أبوها على متابعة دراساتها، لكن والدتها استدعتها إلى المغزل. كانت تدرك قيمة البسمة والتأنق. كذلك كانت تعظ سيدات عصرها اللائي يكابدنَ الاضطهاد الذكوري بالإذعان وإسلام القياد والخضوع والحلم والصبر والابتسام خاصةً، بدلاً من التمرد وشق عصا الطاعة؛ لأنهنّ بالابتسام سيقهرنَ بلايا زوج مخمور أو غاضب أو جائر: «ستؤنبه وهي تضحك وكأنها تلعب»[1]. هذه البسمة القناع، حسب ظنها، يمكنها وحدها أن تكسر الطوق الزوجي.

الوضع الذي تجابهه كريستين دو بيزان يجعلها حساسة إلى مصير نظيراتها. لقد فقدت تباعاً أباها (1386) وزوجها (1389)، فكان عليها أن تنهض بمسؤولية رب الأسرة معضودة بوالدتها وابنها. وقد عادت في سنّ الثلاثين إلى مقاعد الدراسة، وقصيدتها الطويلة **رسالة شعرية إلى إله الحب**، العائدة إلى سنة 1399، ستنتشلها من ظل النسيان برائحة فضيحة صغيرة. تصور كريستين في تلك القصيدة مجموعة من السيدات المهانات بوشايات وشتائم جون دو مون (Jean de Meun)، فأتينَ إلى مجلس الآلهة طلباً لإنصافهنَّ.

فيما تحتدم الصدور غيظاً بين أنصار ومنتقدي **رواية الوردة** إلى درجة عرض الأمر على الملكة إيزابو، تحدّت كريستين السلطات الأدبية، وتولت الدفاع عن أخواتها ضد الأحكام المسبقة الكارهة للنساء لتنحية الشاعر: جون

---

1 *Le Livre des trois vertus*. Paris, Champion, 1989, p. 55.

دو مون لم يسامر إلا الفسقة الفاجرين ليتحدث بصوت خفيت عن النساء، وقصيدة أوفيدوس المعنونة **بفن الحب** كان الأحرى به عنونتها **بفن الخداع**.

يتردد الكتاب بين الغضب والسخرية، والذم والقدح والاستهجان المتحيز، ويتبنى في النهاية التهكم الساخر لينال من الذين يدّعون الدفاع عن النساء، هؤلاء الفرسان المتعجرفين والمترهلين الخائرين، الذين يجلسون في الدفء، ويتبادلون دعابات من السهل أن نفكّ رموز إيحاءاتها الجنسية[1]؛ وبدلاً من حماية الجنس اللطيف، يعملون على إفساده من خلال خداعاتهم وحيلهم.

على الرغم من أنه كان رصيناً وليس أقل سخرية، إن **كتاب مدينة السيدات**، الذي صدر سنة 1405 في جو من الدعة والهدوء، بهتَ حسه الهجائي وطابعه التهكمي؛ لقد نضج الوعي «النسوي» مع التأمل، والمؤلفة تتلاعب بمجموعة كبيرة من الأساليب والانتقادات والتهكمات، لتحترم آداب اللياقة، ثمّ لتُقنع. فالفصل الأول من المئة وخمسة وعشرين فصلاً؛ حيث تروي تحت أيّ دافع كانت تكتب، هو تحفة صغيرة للاستراتيجية التهكمية، التي تجعل من القارئ الرجل حليفاً لها بالتظاهر بالتشيع إلى أفكاره، ثمّ بسحب البساط من تحت قدميه. تظهر كريستين كأنها شخص غر ساذج وسليم الطوية.

النبرة جادة وصادقة، وهامش المصادفة يستبعد أيّ نية سيئة: ينقطع حبل التأمل بركاكة في لحظة الوجبة، التي لا تحتمل الانتظار؛ بعد الانتهاء مشاغلها المنزلية، تستأنف قراءاتها وتقع بالمصادفة على كتيب صغير يحمل عنوان **المناحات**، كتبه رجل دين من القرن السابق يتهجم فيه بقسوة على النساء، اسمه ماثيولوس:

1 Thelma Fenster, «Did Christine Have a Sense of Humour ? The Evidence of the Epistre au Dieu d'Amours», in *Mélanges offerts à Charity C. Willard, Reinterpreting Christine de Pizan*, University of Georgia Press, 1992, cité par Didier Lechat, «Autoreprésentation et ironie chez Christine de Pizan», *Humoresques*, 2000, n° 11.

أتساءل عن العلل والأسباب التي تدفع كثيراً من الرجال، أكانوا رجال دين أم غيرهم، إلى التشهير بالنساء وعذلهنَّ على سلوكهنَّ، سواء في كلامهم، أم في رسائلهم (مقالاتهم) أم في كتاباتهم.

بتقليب هذه الأمور في ذهني بانتباه، بدأت أفكر في سلوكي، أنا الذي ولدت امرأة؛ أفكر أيضاً في الكثير من النساء الأخريات اللاتي قابلتهنَّ [...]. امتنعت عن اتهام هؤلاء الأخيرات، قائلاً في نفسي من الأرجح أن عديداً من الرجال البارزين، والكثير من فطاحل العلماء ذوي الفهم الرفيع والعميق، والبصراء بكلِّ شيء، أمكنهم الحديث بطريقة في منتهى الشناعة!

[...] غمرتني كل هذه التأملات بمشاعر الاشمئزاز والذعر، فاحتقرت نفسي واستصغرت الجنس الأنثوي بأكمله، كما لو أن الطبيعة قد ولدت وحوشاً وليس بشراً. فأعولت قائلاً: «يا رب! كيف أمكن ذلك؟ كيف الإيمان من دون الوقوع في الذنب، كيف حكمتك التي وسعت كل شيء وطيبتك التامة قد خلقت شيئاً أبعد ما يكون عن الطيبة؟ فكيف يمكن ألا تخطئ أبداً»[1]؟

تنبني الاستراتيجية التهكمية على تركيب (مونتاج) مرجعي -عدد كبير من المؤلفين، والفلاسفة، والشعراء، ورجال الدين الذين تتصنع كريستين تقريظهم- وعلى سلم أكسيولوجي تحتل النساء أسفله، فيما الرجال ذوو الفهم الرفيع يحتلون قمته. هي نفسها، متواضعة، مهذبة، طيعة ولينة العريكة، توجد في الدرك الأدنى، وتضخم من شأنها بالسخرية من نفسها؛ لأنها، على الرغم من دراساتها وحسها السليم، تعترف بسذاجتها وجهلها؛ ليس لها من خيار سوى أن تنضوي تحت جناح الحكم الذكوري.

1 *Le Livre de la Cité des Dames*, Paris, Stock, 1986, p. 35 - 37.

تلمع للقارئ إشارة صغيرة أولى ليداخله الشك بعلامة تعجب وباللعب بالتضاد حين تستحضر مقالة ماثيولوس: في الشكل الوسيطي للجدال، كان على السلطة العليا أن تفصل بين الآراء المتعارضة، لكنّ السلطة هنا أصبحت أكثر من مريبة. ثمّ إنّها ارتابت بحشمة وتواضع من جدية خطابها (حديثها).

لكن التجرؤ على مساءلة الله، الخالق الأعلى ذاته، هو تاج السخرية وذروتها. إذا صدقنا الرجال، هل يمكن لله أن يخطئ ونصف الخليقة سيّئ؟ في هذه الحالة، سيأتي الله، على سلّم القيم، أسفل رجال الدين، ويكاد يكون أعلى من النساء، وهذا القلب، برهان بالخلف، كافٍ لإرباك منتقديها. تأتي المتعة من هذه الفجوة بين ما قيل وما ظل في طي الإضمار. وفضلاً عن ذلك، تفسر كريستين بوضوح في الفصل التالي حكمها النهائي، عندما يتجلى لها العقل ليمحضها النصائح: يدعوها العقل في الواقع إلى أن تطبق على حياتها وخطابها «أسلوب الخطابة المسمى قلب المعنى، بقولها مثلاً إن فلاناً فاسد الطوية، الذي يُفهم منه أنّه سليم الطوية، أو العكس بالعكس».

لا يتوقف التشجيع على قلب المعنى وتوظيف الهجاء وآثاره العكسية في بقية المؤلف، بقلب الحجج الكارهة للنساء ضد الرجال أنفسهم، مستهدفة سوء طويتهم وراسمة تشكيلة من البورتريهات يظهر فيها الرجال مخادعين، ومتهتكين، وسعاة نمامين، وغيورين وحسودين، سعداء باجترار عبارات متداولة (كليشيهات) بدل شحذ ملكة تفكيرهم. ليس بأي حال اللباس أو الجنس هو ما يمتاز به الإنسان ويرفع شأنه، وإنما العقل والفضيلة، وسيظل الأبله الذي يلبس أبهى الحلل أبله ورجلاً. بعد أن تخيلت كريستين للحظة بأنها لبست جبة الرجال، ترضى بهويتها معربةً من دون مداراة المساواة الفكرية بين الجنسين.

الزواج المستهجن

كثيراً ما Hqiv بسلاح التهكم في «صراع النساء» الضاري، الذي شبّ فتيله في عصر النهضة. رغم أنه كان من غير المناسب للسيدات أن ينشرنَ كتاباتهنَّ «المتواضعة»، فإن بعضهنَّ، مثقفاتٍ وسليلات طبقات راقية، لا يتردّدن في أن «يبقين بين أيديهنَّ المغزل والقلم» وأن يثرنَ في وجه أزواجهنَّ الفظ سيّئ الخلق، أو الأفاك الجهول، أو المستهزئ الوقح[1]. تكابد أغلبيتهنَّ الأمرين من إقصائهنَّ من التعليم، وإرغامهنَّ على زيجة غير متكافئة، والضحك من الرجال كان انتقاماً رقيقاً وسرياً من جانب كلّ اللاتي لا يرغبنَ في أن يُؤخذنَ على أنهنَّ بلهاوات غبيات. لقد كان أدب النساء مطبوعاً بتوتر دائم بين ما تجيزه لهنَّ آداب اللياقة قوله وما يردنَ هنَّ قوله، توترٍ كان ختامُه ضحكةٌ مكتومة.

تتحدر لوكريتسيا مارينيلا (1571 - 1653) من أصل فينيسي على غرار كريستين دو بيزان. بعد أن كانت نسياً منسياً في القرن التاسع عشر، سيكرس لها بايل باباً في **معجمه** واصفاً إياها بـ «السيدة التي تتمتع بعقل وقاد». أكسب الكتاب الأول **نباهة ونبوغ النساء** (Nobiltà et eccellenza delle donne)، هذه المثقفة الفذّة، مجداً طال أمده، مجداً شكك فيه المتشيعون للحشمة الأنثوية. صدر سنة 1600 رداً على أحد منتقدي الجنس الأنثوي، وهو باسي (Passi)؛ حيث يحاكي بسخرية كتابُها المقالةَ الكارهة للنساء بقلب حججها؛ حيث إنّ رذائلهم المبسوطة في مجموعة من بورتريهات

---

1 Colette H. Winn, «Les femmes et la rhétorique de combat», in *Femmes savantes, savoirs des femmes. Études réunies par Colette Nativel*, Genève, Droz, 1999.

الرجال هي نفسها التي تُنسَب في العادة إلى النساء: الثرثرة، التقلب، الكسل، الشراهة، الجبن، الغنج، الجهل، النميمة، حتى الحساسية العاطفية المفرطة[1].

ثمة فينيسية أخرى لكنها أكبر سناً من لوكريتسيا اسمها موديراتا فونتي (1553 - 1592) تناصر بصراحة أظهر السخرية والضحك اللذين تتلاعب بهما بمهارة وحذق في مؤلفها **منقبة النساء**[2] (1600). شكل المقالة مستوحى مباشرة من **الديكاميرون** لبوكاتشو، باستثناء أن الرفقة لا تتألف سوى من النساء –كانوا سبع نساء؛ سيدة عجوزاً، وأرامل، وزوجات، وشابة حديثة العهد بالزواج، وشابة يافعة، مجتمعاتٍ في فيلا رائعة– والقصة الهزلية تدور أحداثها في يومين بدل عشرة. كانت هؤلاء السيدات متعلمات كلهنَّ، لكنهنَّ من أصول اجتماعية مختلفة، سينتخبنَ ملكة، عركتهنَّ الحياة، ثرثارات، يتبادلن آراءهنَّ ويبثنَ شكاواهنَّ عن مساوئ الزواج ومصائب الأزواج؛ كان الحديث حديث نساء بشكل حصري يكفل لهنَّ حرية الثرثرة والضحك.

يفتتح الحوار باستقبال إلينا، امرأة شابة تزوجت حديثاً يقتضي رأيها بعض التوضيح. لمّا كانت إيلينا أفضت بأنّها ما تزال تتمتع بصحبة زوجها، سرعان ما استوقفها تعجب رفيقاتها: «ربما أنت أفضل حالاً من الأخريات» تعترف محاورة تكبرها سناً، فيما تسخر أخرى: «هذا عزاء جميل للغارقات المستقبليات!» ترتد الحجة المطعمة بالأفكار النمطية لكن النقاش الحاد المضحك المتنوع، إلى نكات غير متوقعة، وكلّ واحدة تجيب حسب وضعها وظرفها سواء بالفحص الناقد، أم بكشف الخداع، أم بالسخرية.

الإثبات الأول: التاريخ يكتبه الرجال، وهو تاريخ طافح بالأفكار المسبقة التي تقتضي إعادة فحصها؛ لأن الرجال دهاة ومخادعون. استعرضت هؤلاء

---

1 Françoise Lavocat, «L'humour d'une femme savante vénitienne au début du xviie siècle, Lucrezia Marinelli», *Humoresques*, 2000, n° 11, p. 43 - 58.

2 Moderata Fonte, *Le Mérite des femmes*, éd. Frédérique Verrier, Paris, ENS, 2002.

السيدات، إذاً، بعضاً من المبادئ التي يقوم عليها صرح التفوق الذكوري، مثل الضعف المزعوم للجنس اللطيف، وحاجته إلى الحماية بسبب تكوينه، والكليشيهات المتداولة عنه سرعان ما ستدحض. ويصلنَ إلى نتيجة أولى: ما عاد الزواج والأمومة يبدوان كالحياة الوحيدة الممكنة.

أهي بئيسة ومهجورة، تلك التي لا ترغب في الزواج؟ «لكن باتخاذها زوجاً، وحرمان نفسها من غزوات الحب كما يحدث في كثير من الزيجات، ماذا تجني من ثم من حظوة ونعمة، إن لم يكن ذلك من بائعة وعشيقة، تسلم نفسها لنير العبودية. [...] فلتعجبن بقدر المرأة الجميل الذي هو الزواج: خسارة ممتلكاتها، أن تخسر حتى نفسها، وألا تكسب شيئاً ما عدا أطفال يزدنها رهقاً وحكم رجل يخضعها لإرادته!».

تتصنع إحدى الثرثارات دور ساذجة الخدمة التي تقدح كلماتها اللعبة: أليس ثمة إذاً رجال صادقون؟ فيجلجل الرد الساخر: «إن كانت كل حجتك -تقول كورنيليا ضاحكة- تقوم أولاً وفقط على صدق الرجال وولائهم، فيمكن اعتباركنّ بالتأكيد منهزمات». أما المرأة التي، مهما حدث، تجد بعض الرضا في حياتها الزوجية، فتسارع معارضاتها إلى الرد: «إني لأعجب لأمر زوجة ما عاشرت إلا رجلاً واحداً، لكنها تدافع عن الرجال جميعاً!».

لا تغيب عنهن روح الدعابة والنكتة: الرجل هو «مشكاة منطفئة لا تصلح لشيء في ذاتها، ولكن حين نقدح فتيله يمكن أن يسدي معروفاً إلى المنزل»؛ تضحك النساء، النكتة التهكمية خالية من الضغينة، وفي نهاية المطاف، إن ما يرغبنَ فيه جميعهنَّ، هو مزيد من الحب، ومزيد من الاستقرار والوفاء، وقليل من الخيانة والشهوات. ما إن يسدل الستار على سجالهن، تأمل الثرثارات عاقبةً تفاؤلية لهذا الصراع بين الجنسين؛ لأن مزايا النساء وجدارتهنَّ ستؤول في النهاية إلى التأثير ولو قليلاً في أزواجهنَّ...

إن جرأة الكلمات لا تنتهك أي حرمة، وهذا ليس ما يضفي نكهة على القصة، والأرملة، بعد أن طُعنت طويلاً في الحياة الزوجية، قبلت الزواج مجدداً! يتباهينَ جميعهنَّ، ببراغماتية، بحصافة مسلكهنَّ. «بعد هزيمتهم من حيث القيمة، أرغب في أن نهزمهم في الكياسة وأصول الأدب»، تقول إحداهنَّ كمسك الختام. ورغم ما قيل فإن حوار موديراتا فونتي، الذي يأخذ شكل ترفيه جذل، لا يقرع الرجال.

يجب أن تتحلى هؤلاء النساء الكاتبات بشخصية قوية، وبالكثير من الشجاعة، ليسمعنَ صوتهنَّ. الزواج والدراسة ليسا الرهانين الوحيدين لحربهنَّ؛ لأن أشكال الحيف في الحياة الاجتماعية رهانات أخرى تتربص بهنَّ. لن نندهش كثيراً من أنّ النساء شبه الغائبات من الفضاء العمومي لم يجهرنَ بأيّ رأي سياسي. لكن، من بين النصوص القليلة التي ألّفنَ، لا بد أن نخصص مكاناً لكتيّب هجائي ساخر بصورة سافرة، حقّق نجاحاً كبيراً في بلاط هنري الرابع، ويمكن وضعه بين منتخبات (أنثولوجيا) السخرية النسائية. نشر في أول الأمر باسم مجهول، وهو أمر لن يثير دهشتنا بالنسبة إلى نوع سجالي ظل حصراً على الرجال.

أدّت صاحبته، العالمة كاثرين دو بارتنيه سوبيز (Catherine de Parthenay Soubise)، زوجة الفيكونت رونيه دو روان (René de Rohan)، ومؤلفة تراجيديات، في الثلث الأخير من القرن السادس عشر، دوراً نشطاً داخل الحزب البروتستانتي. نشيطة ومفعمة بالحيوية، بقلب نبيل وغير مبالٍ، تصادقت مع كاثرين دو بوربون، أخت هنري الرابع، فيما سعت الأخيرة إلى تزويج الفتاة الشابة حسب ما تراه مصلحتها ضاربةً عرض الحائط ثقتها العمياء ومشاعرها. عُنون الكتيب الهجائي، على نحو ساخر، **بدفاع عن الملك هنري الرابع من أولئك الذين يعذلونه على إجزاله العطاء لأعدائه أكثر من خدامه**؛ ويُجمِل في الاستنكار نفسه التقلبات الدينية للملك وتحوله، وجحوده جميلَ الذين خدموه، وعجزه عن النهوض بواجبه كأخ سيّئ. لكن

حليلة روان تتظاهر بتولي مهمة الدفاع عن العاهل ضد منتقديه، وعدّت نفسها الذائدة الوحدى عن القضية الملكية[1]:

ادخلوا إلى فناء القصر، وسيتناهى إليكم صراخ موظفيه:

- خدمت الملك لخمس وعشرين وثلاثين سنة من دون أن أدفع رهوني؛ ثمة رجل لم يحارب تحت رايته إلا ثلاثة أيام خلت وها هو يجزله العطايا والصلات. ما حصدنا من وراء خدمته سوى الشقاء؟! [...]
- على رسلكم، أيها السادة، واستمعوا إلي قليلاً بدوري. أنا على يقين لا يحور من أنكم إن تجشمتم عناء النظر إلى الأمور عن كثب، فستجدون أن اللائمة تقع عليكم لا عليه هو.
- [...] تريدون محاكمة الأمير بسبب (l'aulne) الآخرين. أتحسبون أن له روحاً سوقية وعادية مثل أرواحكم، وأنّ عليه أن يحبّ مقربيه، ويجزل العطاء لخدامه، ويرد الجميل بالجميل، والشر بالشر. أيّ أفعال هذه، إن لم تكن أفعال روح سوَقية مبتذلة؟ فليوقر في أذهانكم، أيها السادة، أنّ هذا الرجل وُهِب فضائل خارقة للطبيعة [...]. نحن من عليه أن يتوافق مع مزاجه، وليس العكس [...].
- احزموا أمركم، أيها السادة، فعطفه ورعايته منشودان للغاية!

يمجد هذا المقطع الفظ للبسالة، الذي يمتد على ثلاثين صفحة، شمائل وخصال الأمير الصالح، مثل السخاء والكرم والعدل والتدين والحكمة ورجاحة العقل والقوة والاعتدال، لقلبها إلى نقيضها، ما يجعل هنري الرابع طاغية جاحداً ومحتالاً وخائناً وجائراً. ينتقل النص من السمو المقدس للملك بوساطة قلب المعنى إلى افتقاده إلى أيّ حس بالإنسانية. من دورها، كمدافعة عن الولاء، إلى الكفر بمن يقبل كلّ التسويات والتنازلات.

---

1 Le texte a été publié dans un recueil de diverses pièces servant à l'*Histoire d'Henri III* en 1661, p. 273 - 290.

المملكة عالم مقلوب حيث الملك، طاعة لقوانين استثنائية، وضع فوق باقي البشر الفانين في أعلى السلم، فيما على رعاياه أن يبدوا الإعجاب من أسفله. كيف لا تخطر ببالنا الخطبة المسهبة العنيفة لهيرميون، التي رفضها بيروس، والتي تسخر من تقلباته الملكية:

أمن الصواب أن يركع فاتح

باسم القانون المبتذل للوفاء بوعده؟

[...] أن تتركني، ثم تعود مرة أخرى، ثم تضطرب

من بنت هيلينا إلى أرملة هيكتور؟

تتوج الأمة مرة والأميرة أخرى،

تُبذل طروادة إلى الإغريق، واليونان إلى ابن هيكتور؟

كل هذا ينبجس من قلب مالك لزمام نفسه،

لبطل ليس عبداً لقسمه. (**أندروماك**، الفصل الرابع، المشهد الخامس)

السخرية، التراجيدية أو الكوميدية، هي الرد على طاغية. تثور كاثرين دو روان في آنٍ بوصفها بروتستانتية وامرأة، وتتضامن مع سيدة بذلت نفسها في سبيل قضية دولة، قضية تخفي أنانية ملكية. لكنها أيضاً سيدة خطيرة الشأن التحالف معها في غاية القيمة لتخشى رداً سريعاً (انتقاماً). سرعان ما تمّ رفع السرية عن هويتها، وتذوق العصر من مر هجاءاتها. الأمير الصالح، هنري الرابع، يحبّ كثيراً الضحك و«السخرية علناً» من السيدات؛ كان يكتفي بإشهاد حاشيته حينما تدلف كبش الفداء: «ها هي مدام دو روان قد أتت؛ احترسنَ أيتها السيدات من أن تبصق في وجهكنّ (تزري بكن)! وعلى أقل تقدير، فهي إن لم تبصق، فستغتابكن»[1].

1 *Journal* de Pierre de l'Étoile, 3 février 1595.

ماري دو غورنيه والهجاء

ليس من الهين تبين الحدود الأسلوبية بين التهكم والسخرية اللاذعة. الأول يندرج ضمن خطاب متعدّد المعاني يتقصد فيه مؤلفه نفسه الغياب، والثانية تندمج في خطاب جاد؛ حيث المؤلف، على النقيض من الأول، ينخرط لكن بقليل من العنف[1]. فحيث إنّ السيدة دو روان، المحجوبة هويتها، تقنع بقلب الاستدلالات بطريقة حاذقة ولاذعة، أخريات يركبنَ استراتيجيات أخطر. بصوت ساخط وذرب ومتذمر، تجعلنا ماري دو غورنيه، ابنة مونتيني بالتبني، نسمع في صراع النساء ضحكاً مريراً أقرب إلى الغضب منه إلى اللهو. فماري لا تتمالك نفسها وهي في سورة الغضب.

الابتكارات والإبداعات اللغوية والظرافة والدعابات الصريحة توشي هذه البراهين العالمة الساعية إلى تقزيم اختيال الرجال المشهرين: «آكلي لحم البشر (الغيلان)» هؤلاء الذين ينهشون شرف الآخرين يصدقون أيّ خطاب كاره للنساء، هؤلاء الحكماء الزائفون «يرون بوضوح أكبر بوساطة لحاهم وليس بما بين عقولهم». تطالب ماري بالحق في «الضحك وهي تعبر الشارع»؛ لأن، حسب قولها، «المزاح والهزل لن يكونا في غير أوانهما، ما سيعلمنا أن لا شيء شبيهاً بقط على نافذة غير القطة». مناضلة شرسة، وفي مهب الانفعال كيما تتحيز، أرادت «أن تتحدث صراحة»، وأن تمر بقوة، رافضة التباسات الخطاب المتهكم لتمعن النظر وتعيد التفكير في النبذ الذي تتعرض له المرأة الكاتبة.

---

1 Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

تحول هجاء ماري دو غورنيه إلى آلة الحرب. كانت لا ترعوي من التشنيع على مجتمع البلاط وقيمه المزعومة: أولاً الكتّابَ الزائفين الذي تصفهم بالمهرجين، والعقول الصغيرة، أو «الأدمغة الفارغة» التي تفقّر اللغة، وتكتفي بالثرثرة؛ ثم حاشيةَ البلاط الجاثين عند ركب سيدهم، «فرسان النبيذ والكباريهات»، ثم المتغزلين والغاوين التافهين، «فاحشين يظهرون عجرفة أو بالأحرى يرون أنّ الشرف في مطاردة واللهو مع نساء شابات والنفور من أولئك اللائي تجاوزنَ سنّ الثلاثين أو الخامسة والثلاثين، مهما كانت متعة الحديث إليهنّ»؛ «ورجال المكاتب المتأدبين»، أيضاً، الذين تقوم عندهم اللياقة على «تهذيب بعرات عنزة»، وأخيراً كلّ هؤلاء «الفاسقات عذبات الكلمات (المداهنات)»، اللائي لا يجرؤنَ على نطق كلمات مثل كتيفة «(cul-de-lampe)» أو «خرشف» (artichaut)[1]!

كل الأساليب البيانية مشروعة من أجل ردّ الصاع صاعين، الأهجية، الكاريكاتير، الصورة، الهزل، ناهيك عن التهكم والسخرية. واعيةً بقدراتها الفكرية التي عز نظيرها، تتحمل ماري دو غورنيه ببسالة وضعها بوصفها «فتاة عجوزاً» مجنونة وفاضلة تعشق القطط، وأمازونية فظة وشكسة يسخر منها منتقدوها بلؤم وخبث. أكان الكاردينال دو ريشيليو، الذي استُجدِيَ ليمنحها معاشاً (إيواء) يسخر منها؟ ردت من دون أن تحار: «أتضحك من العجوز المسكينة، قالت. لكن اضحك، يا عبقري زمانك، اضحك. فعلى الجميع أن يرفه عنك».

1 *Les Advis ou les Présens de la Demoiselle de Gournay*, 1641.

الكاردينال، مبهوتاً بحضور البديهة عند ماري، يلتمس الصفح والمعذرة، يضيف تالمون دي ريو[1]. الماكينة الخطابية الثقيلة التي تظهرها من أجل فضح المفترين تهدف إلى الدفاع عن الضحايا المسكينات لهذا الفن العظيم، الذي هو «هوس الجدال». تصبح الضحكة الصفراء وغير المبهجة أداة بين أيدي شخصية «فائرة، ثائرة»، ومتحمسة، وطموحة، تعلمت ألا تتأثر بالأفكار الجاهزة بقراءة مونتيني، وتدافع بشجاعة عن المساواة بين الجنسين. لكن ماري دو غورنيه تتنكر كثيراً لأعراف الطبقات الراقية والمثقفة لعصرها لتتلقى تلقياً طيباً من الحصن الذكوري.

يمكن لامرأة أن تعلي من شأن حقوقها بالهزل والضحك، لكن كيف تجيبها إن فكرت في أن تحمل السيف[2]؟ تلج ابنة مونتيني بالتبني في الضحك ليصير ضحكها محرراً وفعالاً بحق.

---

1 *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, t. I, p. 380.

2 Gisèle Mathieu-Castellani, «La quenouille ou la lyre», in *Montaigne et Marie de Gournay, Actes du colloque international de Duke* présentés par Marcel Tetel, Paris, Champion, 1997.

لئن كان التهكم يتلاعب بضحك زائف، فالهزل يرغب في تفكيك الخطابات وتقطيع أوصالها، وهو يثير الضحك بجعل القارئ يقبل «استيطيقا خاصة بسوء الفهم» حسب العبارة السديدة لدومينيك برتران[1]. لا امرأة، على ما يبدو، في هذا الجنس المهرج، والجريء والمخالف لقواعد الأدب بالأحرى، تنتهك التابوهات، وتخلط أعلى بأسفل، وتتأرجح بين قطب هجائي وقطب عبثي، وتقضي على الأبطال بنيّة تدميرية شبه معلنة.

تمثل قريحة ماري كاثرين أورتنس دي جاردان (Marie Catherine Hortense Desjardins)، المشهورة باسم مدام دو فيلديو (1631 - 1683)، استثناءً في جملة النساء المؤلفات بطريقتها في فضح المثالية العاطفية والرعويات في عصرها. لذة الكتابة كانت غايتها؛ الأساليب الباروكية للتنكر، وفانتازيا رواية التشرد أو الصعلكة تحاكي روايات الفروسية. لا تفصح أبداً عن المطالب النسوية بشكل مباشر في هذه الروايات. على الرغم من جرأتها الكبيرة، تكتب كاثرين دي جاردان، بوصفها امرأة، بحذر وذوق رفيع: كانت تخفي الترخصات التي تبيحها لنفسها، والتي بفضلها تمكنت من أن تستجيب لتطلعات معاصريها، وأن تستقطب قراء عديدين، وخاصة في صفوف النساء.

1 D. Bertrand (éd.), *Poétique du burlesque*, Paris, Champion, 1998.

«لسوء حظه، أضحك دائماً»

صبت مدام دو فيلديو الكثير من ملامحها في البورتريه الذي صورت به أُنرييت سيلفي دو موليير: «يكون فمي كبيراً حين أضحك، وصغيراً جداً حين لا أضحك، لكن لسوء حظه (الفم)، فأنا أضحك دائماً»[1]. بصفتها امرأة شابة، هي لا تخفي أنها تعيش بحثاً عن المتعة. تأليفها لسونيتتها الشهيرة **مبهجة** سنة 1658؛ حيث تكشف عن غلواء عاطفة الحب يمثّل تحدياً لآداب المرحلة التاريخية. ولا يعني ذلك أن حياتها كانت خالية من المعاناة: الرسائل والخطابات الغرامية، التي تكتبها سنة 1667 إلى عشيقها، السيد دو فيلديو، الذي وعدها بالزواج متناسياً أنه كان متزوجاً بالفعل، تذكر كم عذبتها خياناته.

لكن، لأنها بالتحديد عاشت قصة مأساوية لامرأة مهجورة، كان ضحكها يدوي مثل بوق. كانت مدام دو فيلديو لا تجد متعتها في حزنها، كانت تبكي، وتضحك، وتضحك من دموعها؛ كانت تتحكم في حياتها العاطفية، وتغذي عملها الروائي بتجربتها مستخدمة كلّ الأساليب الكوميدية تقريباً. كانت تطلع قارئها من دون التفاف ولا دوران على نيتها في المزاح والضحك بدءاً من الأسطر الأولى من **مذكرات حياة أُنرييت سيلفي دو موليير**: «يقال إن من الواجب أن نكون ظرفاء لنقرأ الظرف، ولذلك وجب أن نقرأ ونحن نمزح حتى نحظى بأقصى متعة».

---

1 Mme de Villedieu, *Les Mémoires de la vie de Henriette Sylvie de Molière*, éd. Micheline Cuénin, Tours, Université FrançoisRabelais, 1977. Voir l'étude de Micheline Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV, Mme de Villedieu, Lille, université Lille III, 1979.*

يتعلق الأمر، إذاً، أولاً وقبل أي شيء، بالضحك والإضحاك؛ ومهما كان الجهر الفاضح بحياتها الغرامية، فمدام دو فيلديو ليس لها من قاعدة أخرى. حرة، صريحة، تتخذ من قارئها شريكاً بجرّه في مأربها الجريء. أولاً، كانت تتحدث عن الحب، لكنها ترفض حيل الكياسة، التي تأتي على هوى القارئات الصالحات لمدموازيل دو سكوديري؛ إنها تكتب جملاً قصيرة، وبدءاً من قصتها القصيرة الأولى **كليونيس** ها هي ذي تحاكي أسلوب رواية **أستري**، أو بداية رواية **كليلي**، ساخرة من المناظر الطبيعية الريفية للرعويات: «كانت الشمس قد أخذت تترصع بلون الذهب بأشعتها الساحرة...». بدلاً من أن تدقق في المباهج النفيسة لخريطة توندر، تراقب بسخرية، وتلاحق العشاق في الرقص، وتستحضر تنهداتهم بقلم يكاد يكون بذيئاً، وتتعقب سخافاتهم – بإحالة، ليس من غير ضغينة، قرائها «الفضوليين إلى لحظات الوداع المتقد» إلى العظيم كيروس أو إلى كليلي!

يتصدى كتاب **حوليات الغزل**، الذي يمتح حبكاته من الماضي، بفظاظة وقسوة للمشكلات اليومية، مثل الزواج، والجنسانية، والدين، والتاريخ. أسمحت كونتيسة قشتالة المتزوجة لحاج مغوٍ بأن يغازلها (القصة الأولى)؟ الحادث مؤسف لا شك، لكن قبل أي شيء، ما دام العشاق يهربون للحج... فالسخرية تستهدف هدفين في الوقت نفسه: الحب والدين، في حين أن نهاية القصة ترضي زوجها المخدوع؛ هذا الأخير وجد زوجته والحاج في باريس في أحضان بعضهما على السرير نفسه؛ حيث «لا يحتاج سوى إلى طلقة واحدة ليتخلص منه ومنها» – هذا الطلق المزدوج يجسد جيداً استراتيجية الراوية! تنطبع معالجة الأحداث التاريخية بالتساهل نفسه لكشف النقاب عن خفايا الأمور غير البراقة. طافحاً بالإبداعات و«الزخارف» الروائية، تثير الرواية فضول القارئ بالبوح بصغائر الأسرار: «لذا سأضيف إلى القصة بعض اللقاءات السرية، وبعض الخطابات الغرامية. وإن كانت الخطابات نفسها

التي نطقوا بها، فستكون ما يفترض بهم أن يقولوه. فليس لدي ذكريات أكثر وفاء من رأيي».

أحياناً، تأتي العبارات القصيرة القاتلة عرضاً، لتدمر دفعة واحدة خيوط حبكة حيكت على مهل، وتقترح أخرى أكثر مرارة وأقل أخلاقية، مؤسسة على التباس الأحاسيس. تجعلنا مدام دو فيديو شهوداً على انحرافات راهبة، والميول المتحررة للبابا، وتصنعات متدينين زائفين. الأفكار الجوهرية جنباً إلى جنب أقوال كوميدية: «إن قلب المرأة وسيع بما يكفي ليسع حباً مباحاً وحباً ممنوعاً»، أو «ميزة الورع أنه يقيد إجازات وتراخيص كبرى»، أو «المتدين الذي يستبد به ميل مضطرم فليرتقِ إلى سماء الخالق بتأمل الخلائق»[1]... ينظر المؤلف دائماً إلى العالم نظرة ثاقبة ومرتابة.

وبفضل **مذكرات حياة أُنرييت سيلفي دو موليير**، نجحت مدام دو فيلديو، من خلال طريقتها في الحكي، في خلق تحفة رائعة للظرافة قمينة بأن توضع إلى جانب تحف رائعة مشهورة أكثر مثل **التاريخ الهزلي لفرانسيون**. الرواية، التي امتد نشرها بين 1671 إلى 1674، تجسد علانية لأول مرة ما يمكن أن تكون عليه كتابة المرأة عن الضحك، حاطة بمهارة من أعراف زمنها، سواء أتعلق الأمر بالجنس التاريخي «للمذكرات» المعروف بجديته، أو كليشيهات تقليد الأبطال ـ العاطفي، أو الاعتراف السيرذاتي، أو المحادثة المتحذلقة.

من الكوميدي، تستخدم الروائية تقريباً كلّ الأساليب، «المواربة (crochet)»، التهكمية، الباروديا (المحاكاة الساخرة)، السخرية، الاستهزاء، التستر، المواقف الخليعة، وسرد كل شيء بحماسة إلى أول شخص من قبل امرأة شابة متعجلة لا تقاوم، ساذجة، وحرة، وغير أخلاقية، ولا سبيل إلى تقويمها، تغري من أول نظرة، وتلوذ بالفرار على صهوة حصان حين تتعقد

1 Voir Constant Venesoen, *Études sur la littérature féminine au xviie siècle*, Summa Publications, Birmingham Alabama, 1990, p. 83 - 86.

القصة مثل بطل متشرد أو صعلوك، وتحث قارئها باستمرار على تقطيع نظام وترتيب قصتها حتى يجوب مساربها بشكل أفضل.

يبدأ انبجاس الخطاب السردي من المقدمة، المقدمة لا توجد بطبيعة الحال؛ لأن الراوية رفضت كتابتها للناشر بعدما طلبها منها، باستبدالها بشذرة من الرسالة التي تريد أن تثبت أن الأمر يتعلق بمذكرات حقيقية وليس بخيال الروائية؛ الإهداء توجهه إلى أميرة عظيمة تطلب منها الحماية من منتقديها، مع وعدها أيضاً بإضحاكها بـ«مغامراتها المجنونة»؛ يمكن لامرأة أن تضحك امرأة أخرى. الشكل الرسائلي يضفي نغمته الحية على المسارات، فيما الشخصيات التاريخية تعبر النص لترسيخ وهم الواقع.

بدءاً من شذرة الرسالة الافتتاحية (الاستهلالية)، يوقف المؤلف قصته بعبارة ماكرة «سأتوقف لأنهم ينتظرونني لإنهاء غذائي»، وهو ما يذكرنا بالتوقف المفاجئ لكريستين دو بيزان، التي نادتها أمها للأكل، التوقف الذي يبدو أنه يسخر من القارئ. المذكرات النسائية الوحيدة، التي نُشرت في هذا التاريخ، كما أشار إلى ذلك رونيه ديموريس (René Démoris)[1]، كانت مذكرات مارغريت دو فالوا (Marguerite de Valois)، الزوجة الأولى لهنري الرابع، وهي نسخة مؤدبة للسيرة؛ تتخذ الشابة سيلفي وجهة نظرة معاكسة بحكم تجربتها؛ إنها تظهر حرية التصرف كراوية وكبطلة.

على منوال رواية مبتذلة، هجرت المركيزة ابنتها الصغيرة أُنرييت سيلفي عند ولادتها، فاحتضنها فلاحون، ثم السيد دو موليير الممول، الذي اعتقدت أنها ابنته؛ مرغوبةً من كثير من المتغزلين، اختبأت في دير حيث عقدت صداقة متينة برئيسته، ومن هناك تفرّ لتسارع في جولة عبر أرجاء فرنسا ستقع أثناءها في حبّ فارس وسيم قسيم اسمه دونغليساك. تتوالى الأحداث، وفي أثنائها ستطلق العنان لبعض «المشاعر الصغيرة» الممتعة، وستتنكر في ثوب فتى هرباً من حَماتها المستقبلية الشريرة: من وجهة النظر الذكورية هذه، باتت تتأمل العالم وشناعاته الخفية. كان حُمَاتها إمّا مغوين، وإما متواطئين محتملين. صارت رئيسة الدير أعزّ صديقاتها، وتقاسمت معها قراءة رسائل الحب.

1 René Démoris, «Écriture féminine en je et subversion des savoirs chez Mme de Villedieu», *Femmes savantes et savoirs de femmes*, *op. cit*.

الحرية الغرامية هي، حسب سيلفي، «مباحة للسيدات حين يمتلكن فكراً وذكاء». ثم ستتسلل البطلة من دير ثانٍ بمساعدة راهبة أخرى بمهارة ورشاقة وصفت بدقة. فتتزوج بعدئذٍ من حبيب جديد فادح الثراء؛ لكن هذا الزوج لم يكن وفق ما تمنّت. متنكرةً في زي مغوٍ ودود، تراقب كيد النساء، ونقاط ضعفهنّ، وتذهب بالتجربة إلى أقصى مداها باختبار صمود رئيسة الدير المتيّمة بسحرها. العبرة الأخلاقية: «الحذر عاجز أمام القدر». الذكورة والأنوثة مختلتان، ومتبادلتان، وخصبتان بالآثار الكوميدية، التي تحثّ القارئ على إعادة التفكير في الاختلاف الجنسي: طوال القصة، كانت الشخصية الأنثوية هي الشخصية القوية والحرة، القادرة على أخذ المبادرة وتحدي المخاطر، في حين أن الرجال يخضعون لدوافعهم الغريزية!

يمكن لسيلفي أن تأمل رؤية مغامراتها، وهي تتجه نحو نهاية سعيدة حين تلتقي بمدام دو سيفيي (Mme de Séville)، أمها الحقيقية، لكن كل شيء سوف يتكالب عليها: «وعلى سبيل الختم، خطر في بال الماركيزة دو سيفيي أن تصبح عشيقة، وهي في هذه السن، شابّ صغير يبلغ من العمر سبع عشرة أو ثماني عشرة سنة، وأرادت منه أن يطلبها للزواج من والديه». وتتلاحق الأحداث، تتخللها نوبات صاخبة من الضحك، وآخرها ليس أقلها صخباً، حينما يجتمع شملها أخيراً بدونغليساك وتتزوجه، هذا الأخير، في سورة اضطرامه، لم يستطع أن يكرم كما ينبغي محبوبته: «كان يعبر عن ندمه وحسرته، فكنت أشفق عليه كثيراً، لكن ذلك لم يمنعني مع ذلك من أن أنفجر من الضحك...».

فوضى واضطرابات العاطفة والرغبة، لكنها أيضاً اضطراباتٌ مُتحكَّم فيها في النص: تفكّك مدام دو فيلديو (Mme de Villedieu) بمهارة وأرابة تطوّر أحداث القصة، كما تفكّك كل عبارات الحب التافهة. حسب التقنية المجربة للتهكم وللاختصار أو قلب المعنى، كانت تتوقف عن الكلام لتدسّ نكتة منحرفة تبطل دعواها السابقة. في أكثر الأحداث تشويقاً، تضع الراوية نفسها فجأة خارج قصتها لتمنع قارئها من أن يتنعم ويستمتع بالغزلية الرعوية العاطفية.

فخلف تدمير الرموز والشفرات الروائية، تقرأ قصة ثانية مشكوك في صحتها، لكنّها صادقة تغذّيها التجربة المؤلمة لامرأة ضحية عاشق قلوب ونكاث عهود، وقد وُلدت من جديد من خلال الكتابة. لا ينبغي أن ننسى أن ماري كاترين فيلديو هي أيضاً المؤلفة العفيفة لهذه **الخطابات الغزلية** المتحرقة شوقاً والكئيبة الموجهة إلى أنطوان دو فيلديو، والتي قارنها النقد بسداد **بالرسائل البرتغالية**. تتعلق كرامتها، بوصفها امرأة، بأن تكفكف دموعها، وتتكلف بسمة محتشمة على قلبها رغم عذابها. خداع اللغة الساخرة، فنّ النكتة اللاذعة، التعبير المجازي المبني على نفي الضد (litote)، النبرة المتصنعة قليلاً التي تخفي مشاعرها؛ كل تلك التقنيات ما زالت تؤثّر في قارئ اليوم. كذلك في رسالة الانفصال هذه التي يُستدعى فيها الحب شخصياً:

تبينت أمس أن حبك لم يرافقك، ولا شك في أنه بقي مع الحسناء التي تركتها للتو. لا يذهبنّ بك الخيال إلى أنني أسعى إلى الاشتجار معك: ليس هذا ما عقدت عليه العزم، وأنا على استعداد لأعترف لك بأنني لا أعتقد بأنه بقي هناك على أساس التفضيل. لكنني أتصور أنه لا يجرؤ أن يظهر أمامي، وأنه

كان مرتبكاً للغاية من الميزة التي نالها حبي له. لأصدقك القول، لقد انقاد للهزيمة بجبن شديد، ولا أظن أن في إمكانه أبداً أن يصلح خطأ بمثل هذه الفداحة. أجد أنه ظهر من الوهن والضعف حدًّ أني لا أستطيع أن أفخر بهزيمته (الخطاب الرابع والسبعين).

مقرعةً بشدّة من أولئك الذين لم يتمكنوا من أن يفكوا، في شكل غير لائق، حقائقَ أبدية، ستخلق أُنرييت سيلفي، بقناع كاثرين دو فيلديو، رفقة من الأخوات الصغيرات، النشيطات والمتهكمات، ماريان، أو مانون، أو كورين، أو ليليا، اللائي سيجابهنَ مباشرة إلى حدّ ما مجتمعاً خاضعاً لنظام ذكوري.

مؤلفات السيدات المغيرة: الحكايات الخيالية

إن كان الدخول الملكي للنساء إلى الأدب يمرّ أولاً، في القرن السابع عشر، بالكتابة البطولية-العاطفية، فيتعين التسليم بأن الضحك والفانتازيا يأخذان مسارات أكثر هامشية، لكن يُتردَّد عليها كثيراً. فإلى جنس جديد ستلجأ السيدات ليطلقنَ العنان لحيوية ونشاط خيالهنَّ: القصة الخيالية التي لمس نجاحها جمهور واسع مع نهاية القرن. فسرد قصص غريبة عجيبة هو بديل نسائي للمحادثة الفوضوية، والتمرن عليها لا يحتاج تعليماً إن صدقنا مدام دو سيفينيه: «مدام دو كولانج (Mme de Coulanges)، التي شرفتني بزيارتها التي ستدوم إلى الغد، اتّسع صدرها لتقاسمنا قصصاً تسلت بها سيدات فيرساي. هذا يسمى الطهي على مهل» (6 آب/أغسطس 1677). لقد كانت القصص، التي تُطهى على مهل، عديدة في نهاية هذا القرن؛ لأن ثلثي هذه الروايات، ما بين 1690 و1715، كانت تكتب بأقلام نسائية، حتى لو كان رجل يدعى شارل بيرو هو من جعل هذا الجنس ذائع الصيت (1694).

تمتح الحكاية نماذجها من المؤلفين الإيطاليين المشهورين أمثال بوكاشو، وسترابارولا، أو بازيلي، الذين تُرجمت أعمالهم بغزارة في القرن السابع عشر، وهي تدين بتجديدها جزئياً إلى مدام دولنوا (Mme d'Aulnoy)، التي يعود نجاحها، تحت الاسم المستعار مدام د.، إلى تذوقها للعجيب بقدر ما يعود إلى سفاهة أو وقاحة ساخرة تتنافى وأعراف عصرها. لتبرير استقلالية أقرب إلى الإفساد، كانت الحكّاءات يختبئنَ وراء تفاهة قصصهنَّ: «لقد سمعت عن سيدة كتبت قصصاً خرافية، وكانت هي أول من يسخر منها، وعن كتبيين وقرّاء اشتروها. تقول في كل مكان منها إنها أسوأ سلعة في العالم»[1].

---

1 Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, 1699, p. 71.

ليس مدام دولنوا الوحيدة التي قللت من هذه «المؤلفات التي اطرحت قبل الانتهاء منها»؛ فجميعهنَّ يعترفنَ بتأليف بعض «الزخارف» (مدام ليريتيي)، أو كتبنَ «تفاهات» (مدام دولنوا)، أو «أكببنَ على أشياء غير ذات طائل» (مدام دو مورا)؛ ومن هنا جاء طول وإسهاب الروايات؛ لأن «ذلك علامة على أن ليس لدينا مشاغل كثيرة».

ترغب هؤلاء السيدات الأبيقوريات، الخاملات، المتغزلات أحياناً، في التسلية والمتعة، كما يقلنَ ذلك، ويكررنَ القول، ومن ثَم كانت تجمع بينهنَّ أواصر علاقات صداقة وطيدة. كنّ يلتقينَ، في ضيافة فيليب دو فوندوم (Phillipe de Vendôme)، معبد البهجة؛ حيث «نشرب، ونضحك، ونتساجل»[1]. مدام دو مورا معجبة بمدام دولنوا، التي تقول عنها إنّنا «لم نشعر بالملل منها أبداً؛ فحديثها المفعم بالحيوية والمرح كان أرقى بكثير من كتبها». وتعترف مدام ليريتيي (Mme l'Hériter) بأنها، وهي تؤلف القصص، كانت لا تفكر سوى في اللهو والاستمتاع وإطالة عمر المتعة. يطيب لمدموازيل دو لوبير (Mlle de Lubert) الخبل والجنون حين تصور أميراً بأنف طويل جداً، إلى درجة أنه يصلح أن يكون مجثماً لطيور البلد، وأنه كان يجب «أن يُلف في بكرة خيوط».

كتب الناقد لونغليه-دوفرينوا عن مدام دو مورا، في كتابه **عن استعمال الروايات** (1734)، أنها كانت «متحمسة للحياة المرحة». يمكن أيضاً لحريتهنَّ أن تنزلق أحياناً إلى إباحية الفكر: مدام ديهوليير رفضت أن تعمّد ابنها. يبدو أنّ مدموازيل دو لا فورس (Mlle de la Force) كانت ذات أخلاق طائشة، وكان شعارها سفينة تحرّكها الأمواج، من دون ربان ولا شراع ولا صاري. ويقال إن مدام دولنوا قد سعت إلى التخلص من زوجها، وبطبيعة

1 C. Marin, «Une lecture des contes de fées», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1996, vol. 23.

الحال، لم يكن حبلُ الودّ موصولاً بين مدام ليريتيي وزوجها، الذي يقول مستغرباً: «أتمنى ألا تلتقي ثانية بشخص ليكسر ذراعيها وساقيها»[1]!

يمكن القول إنهنَّ ازدرين، جميعهنَّ، النماذجَ الأنثوية لآداب اللياقة التي اقترحها فينيلون (Fénelon) أو مدام دو مانتنون! أما بالنسبة إلى مدام داسيي المثقفة والحكيمة للغاية، التي كان شعارها كلمة لسوفوكلس تقول: «الصمت أعظم زينة للنساء»، فكانت لا تتردد في ترجمة أريستوفانس وبلوت (1683 - 1684)، وكلها حرص على جعل نكتهما فجة.

ورغم أن الحكاءات يحتجبنَ غالباً وراء هويات مجهولة، فهنَّ واعيات أيضاً بأنهنَّ يتصرفن كمؤلفات. فأعمال مدام دو مورا تتميّز بوضوح عن قصص المربيات لتنويم الأطفال. بمقابلتها «الحكايات الخرافية الحديثة» و«الحكايات الخرافية القديمة»، تدّعي تغيير العالم على طريقتها الخاصة. ينبغي ألا يخفي الأسلوب الخفيف للحكاية شكلاً من الاحتجاج النسوي، الذي لا ينخدع بالمظاهر، ولا يكترث كثيراً بأمر الأخلاق: «أنتن، سيداتي، سلكتنّ طريقاً آخر؛ فأنتنّ تشغلنَ بالكن بالأمور العظيمة، وأقلها أن تهبنَ الذكاء والفطنة لمن لا يملكها، والجمال إلى دميمي الخلقة، والفصاحة إلى الجهلاء، والثروة إلى البؤساء والبهاء إلى الأشياء الظلماء»[2].

---

1 Cité par Suzanna Van Dijk, *Traces de femmes. Présence féminine dans le journalisme français du 18e siècle*, APA Holland University Press, 1988.

2 Mme de Murat, épître dédicatoire des *Histoires sublimes et allégoriques*, citée par L. C. Seifert, *in* «Création et réception des conteuses», Jean Perrot (dir.), *Tricentenaire Charles Perrault, Les grands contes du xviie siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998, p. 193.

كيف تأخذين بالمكر والخديعة راهبة كبرى؟

لكن هاهنا يُطرَح التباس الجنس. فهذه الحكايات الخرافية «الحديثة»، من بين الهدايا التي يوزِّعنَ، تعطي أولاً الفطنة والذكاء للفتيات، أكثر من الفتيان في أغلب الأحيان: فقد كان الذكاء هو الهبة التي اختارتها بلوزين، بطلة حكاية **أنغيليت** لمدام دو مورا، مفضلةً إياها على الجمال (الذي ستحصل عليه فضلاً عن ذلك)، فيما بطل حكاية **الأمير العفريت** لمدام دولنوا، على العكس، يستاء من رؤية «ذكائه وفطنته يزدادان». يتمتع الفتيان والفتيات بالحق في التعليم نفسه. وقبل أي شيء، ألم يضرب بيرو نفسه المثال بإزالة جميع العرانيس من أفق أكثر الأميرات كمالاً، أعني الحسناء النائمة؟

إن سخرية مدام دولنوا لا تُلمَس من أوّل قراءة. إنها تختبئ بين ثنايا البورتريهات والمشاهد والقصص الموشاة، التي تطلب من القارئ فكّ شفراتها؛ ففي كتابها تاريخ إيبوليت، كونت دوغلاس (1690) يقدَّم على أنه ملحمة بطولية خيالية تتألف من اختطافات ومبارزات وتنكرات، ومشاهد فرار وعنف تنكِّد على غراميات جولي وإيبوليت، بأفضل أساليب الحقبة التاريخية بالعديد من الحبكات الثانوية والخطب العنيفة المسهبة التي لا تنتهي، والتي ستنفر قارئ اليوم. فمن خلال السخرية، اختارت من أجل تربية بطلها، مربيات تنزع معرفتهنّ إلى المتعة بدلاً من المعرفة الحق. تخاطر مدام دولنوا، في القسم الثاني من كتابها، بسرد حكاية من ثمانٍ وثلاثين صفحة على لسان إيبوليت بهدف تنويم الراهبة الكبرى للدير الذي احتُجِزت فيه جولي. كانت الراهبة الكبرى، ثانيةً عطفها معتدّةً بنفسها، قد طلبت بورتريهاً خاصاً بها من رسام إيطالي أدخل إيبوليت إلى الدير، مُعمّداً باسم جديد إياسينث،

على أنه مساعده المزعوم. شاعرة بالملل من جلسات التصنع، خشيت الراهبة أن تُظهر على وجهها علامات التعب، وطلبت من إياسينث أن يحكي لها قصة تسرها – رغم مكانتها الدينية، لم تستنكف عن إبداء إعجابها. يبذل إياسينث قصارى جهده ليسترضي تلك التي تملك بين يديها مفاتيح سجن جولي.

هكذا تبدأ «قصة جزيرة النعيم»، حكاية في داخل حكاية؛ البطل أدولف، ملك روسيا، تحمله ريح خفيفة تدعى زيفير –افهموها على أنها كوبيدون– حتى جزيرة النعيم. مأخوذاً بجمال سيدة المكان، أسقط على الأرض معطفه السحري الذي جعله غير مرئي. الأميرة، التي رأت لتوّها رجلاً لأول مرة، سرعان ما أصبحت هائمة بحبه. بعد فترة طويلة من النعيم، انتهى الأمر بأدولف، الشاب الأبدي بفضل ينبوع الشباب، إلى أن تملكه القلق من الزمن الذي انصرم، وبما يمكن أن يقوله الناس عنه في بلده: ألن يقولوا إنه أمير من دون مجد وبلا إشعاع؟ قر قراره على العودة إلى وطنه، فأذعنت الأميرة وجهزت له حصاناً سيعيده إلى برّ الأمان شرط أن لا تطأ أرجله الأرض قبل أن تلمس أرض مملكته.

لكن أدولف صادف في طريقه رجلاً عجوزاً عالقاً تحت عربة، فهبّ إلى مساعدته، لكن ما وطئت قدمه الأرض حتى انتصب العجوز واقفاً، وقال مشدوهاً: «اسمي الزمن وأنا أبحث عنك مدة ثلاثة قرون»، ثم أردى أدولف صريعاً. تخلص الحكاية إلى «أن الزمن يقضي على أي شيء، وأن لا وجود لنعيم أبدي ومطلق». فُتِنت الراهبة بالنهاية الأخلاقية، التي أثبتت لها ألا وجود لحب سعيد في هذه الحياة الدنيا. وكلها يقين بالفطرة السليمة للرجل الشاب، أرسلت إياسينث-إيبوليث ليحكي قصّته لجولي طريحة الفراش حتى يكون سبباً في شفائها: «لقد سلاها أفضل بكثير مما يفعل كتاب».

يضحك القارئ من الشرك الذي وقعت في حبائله هذه المرأة الغبية والمغرورة، وبفطنة ومهارة، يفك المغزى الأساسي الذي تضفيه الحكاية المضمنة على مجمل الرواية[1]: فكلتاهما تتناول الموضوع نفسه، الحب، لكن خلاصتيهما متعارضتان؛ إحداهما تثبت أن الزمن يدمر كلّ شيء، فيما الأخرى تريدنا أن نعتقد بديمومته الأبدية.

1 Voir J. Mainil, *Mme d'Aulnoy et le rire des fées*, Paris, Kimé, 2001, «L'île de félicité et l'écriture ironique», p. 100.

لا مراء في أننا اعتدنا كثيراً أن نماهي بين إنتاج النساء في القرن العظيم والرعوية العاطفية والأسلوب السردي للرواية الكلاسيكية. إن لدى مدام دولنوا، كما هي حال مدام دو فيلديو، ذائقة للهزل والسخرية اللذين تظهر وتتأكد من خلالهما السلطة الكوميدية الظافرة للمرأة الكاتبة، ذائقة على أهبة لأن تظهر للعيان بمجرد أن تخفّ وطأة آداب السلوك واللياقة. في قصتها القصيرة الإسبانية الأولى **دون غابرييل بونسي دي ليون** تجاسرت مدام دولنوا على تأثيرات كوميدية كبيرة للشخصيات والمواقف، مثل المضايقات التي لا مفرّ منها التي تعرّضت لها مؤدبة عجوز حيرها العشق بعد أن احتست الكثير من المرق.

بعد ذلك، يتهذب وصف السمات الشخصية، وتضفي الآلية الألمعية للحكايات المضمنة على أسلوبها مسحة ساخرة. في **الرجل النبيل البرجوازي** (1698) تتواصل القريحة المزاحة من خلال عرض شخصية متبجحة، وأمية غير متعلمة، ومغرورة مدعية ومثيرة للسخرية على الطريقة الدونكيخوتية؛ إنها شخصية الداندينارديير الذي يطمح إلى أن يتزوج فتاة من طبقة النبلاء، فيما الأرستقراطي المفلس والصلف يحلم بأمواله وبتزويج بناته الجاهلات والحمقاوات اللاتي يشبهنَ كثيراً المتحذلقات التافهات؛ على الفتيات الشابات تأليف حكايات خرافية ليثبتنَ جدارتهنَّ. كل الشخصيات تهيم على وجهها وتكشف عن استيهامات وأخاييل غريبة. المؤلف ورواة الحكايات والقراء يتشاركون الجنون اللطيف نفسه، الأمر الأساسي مقاومة قيود الأسلوب الراقي وتضييق النخب المرهفة.

عالم الحكاية يحاكي العالم الحقيقي لكن بقلب كلّ شيء رأساً على عقب، قرانات فاحشة، همجية مهددة، آباء فاسدون يتسببون في شقاء أبنائهم. يتبادل الجنس القوي والجنس اللطيف الأدوار. عادة ما تتفوق البطلة على البطل، الذي يخلد إلى الصمت، ولا يحرك ساكناً. الشخصية الرمزية للحكاية الخرافية امرأة، إذاً، تجسد السلطة. في **الأمير العفريت**، كانت الأمازونيات من يذود عن حمى المملكة، التي لا تسكنها إلا النساء: كانت تدعى جزيرةَ المتعِ الهنيئة؛ لأننا «طردنا من هذه الأمكنة حتى فكرة الرجال».

غالباً ما يكون تطفل الإنسان مجلبةً للبلاء، حتى لو كان إغواء الشباب قطباً أساسياً في الحكاية. لكن الأميرات أوقد ذكاء من المغوين، وشجاعتهنَّ تقهر الابتلاءات. إذا كانت أغلب الحكايات تنتهي بزواج سعيد، فبعضها يستغني عن النهاية السعيدة: **الحزن السعيد** لمدام دو مورا تنتهي بتقرير متشائم تثبته الراوية نفسها: «مهما كان هذا اليوم سعيداً، فلن أصفه بكلمة؛ لأنه رغم الوعد بحب سعيد، حفلة الزواج دائماً تقريباً ما يخيم عليها الحزن. [...] فهذا مصير الغراميات ومصير المؤلفين/ الفشل في القصيدة الغنائية للعرس».

تكتشف بطلة رواية **الثعبان الأخضر** لمدام دولنوا، التي تُقلِّد حكاية بسيخي، أنّ عاشقها غير المرئي، ناهيك بشبهه بكيوبيدون، كان وحشاً، في حين أن أميرة **جزيرة المتع الهنيئة** تؤثر راحتها على سعادة عاطفية غير مضمونة. وتصف رواية **الأمير روزيي** لصاحبتها كاثرين برنار «مشاهد الحياة الزوجية»؛ حيث ينتهي الأمر بالعاشقَين إلى أن يصيرا حادين شرسي الطبع مثل أزواج، وحيث تنفث الورود أبخرة. أخيراً، إن كان ثمة بلد للنعيم؛ حيث تتمتع الحكايات الخرافية بملكة الإشفاء من المشاعر التعيسة، فليس لك إلا سفينة الحرية لتأخذك إلى هناك، وتحملك على عباب البحر الذي أصبح يموج ويمور بسبب العواصف وشعاب الأهواء (**أنغيليت**). تقدم الحكايات

«سَفَراً مضاداً إلى بلد توندر»، كما لاحظت بحق نادين جاسمان[1]، سَفراً تعترف فيه راويات الحكايات بتفضيلهنَّ الراحة والنسيان على الأمل الكاذب بالحب السعيد. ربما تنخرط مدام دولنوا بشكل مباشر أكثر من زميلاتها في نضالهن ضد السلطات الذكورية والعائلية والجنسية. باقترابها أحياناً من فكاهة الرواية السوداء؛ إنها تطالب بنبرة بقدر ما هي مرحة بقدر ما هي صارخة بالسلطة من أجل النساء:

يا سيدي! [...] إن النساء في الحاضر يملكنَ من العلم ما يملكه الرجال، إنهنَّ يدرسنَ، وهنَّ قادرات على كل شيء: من المؤسف حقاً أنهنَّ لا يستطعن أن يتحملن مسؤوليات عليا، فبرلمان حاشد بالنساء سيكون أجمل شيء في العالم، ولن يكون هناك أمتع من أن تسمع حكماً بالموت بلسان فم جميل قرمزي اللون وضحوك؟[2]

سوف يأفل العصر الذهبي للحكاية الخرافية الأنثوية مع عصر الأنوار. إن كانت الصيغة ناجعة، فالأسلحة تتطور. فقد تسللت إليها علناً عناصر النقد الأخلاقي والاجتماعي والسياسي والديني. فالرجال، هذه المرة، الذين باتوا أكثر عدداً من النساء في تبنّي الجنس الغريب العجيب، الذي جرّوه إلى الهجاء الساخر ومحاكاة الأسلوب الهدامة، بل الحكاية الأيروسية أو الفاحشة، في حين أن الإنتاج النسائي هزل، وترك الفانتازيا الجامحة ليتحصّن وراء هذه النبرة التهذيبية، التي تألقت بها مدام لو برانس دو بومون (Mme Le Prince de Beaumont). بعض النساء يبحثن عن

1 Nadine Jasmin, «La représentation de l'amour dans les contes de fées féminins du Grand Siècle», in *Tricentenaire Charles Perrault*, *op. cit.*, p. 213.

2 *Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois*, t. 4, p. 222, cité par Anne Defrance, «Écriture féminine et dénégation de l'autorité, les Contes de fées de Mme d'Aulnoy», *Revue des sciences humaines*, 1995, n° 238, p. 111. Du même auteur : *Les Contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, Genève, Droz, 1998.

الإضحاك بشيء من الجرأة مثل المطنبة المكثارة مدام دو غوميز (Mme de Gomez)، لكنهنَّ يقتصرنَ خاصةً على الجنس الغزلي:

لننزع عنا إهاب الجد، قالت يوماً سيليمين لأوراني؛ لنهزل ونمزح؛ ولنحك حكايات؛ فمهادنة الأخلاق قليلا يعيدنا إليها بمتعة. أوافقك الرأي، أجابتها صديقتها؛ أعجبني ما تقترحين. لنبدأ: لا شك في أن لديك حكاية جاهزة ما دمت تتحدثين بثقة وجراءة زائدة؟ ربما يكون الأمر كذلك، قالت سيليمين ضاحكة؛ لكن في كل الأشياء لنتفق على ما تصنع أيدينا؟ فحين أقول إننا نحكي حكايات، أفهم أن الأمر يتعلق بقصص مسلية؛ فلتكن قصصاً غزلية ورقيقة وهزلية[1]...

أفسحت الصحافة «الخاصة بالسيدات» المجال لكاتبات الحكايات اللائي يرغبنَ في التمرس على روايات غرائبية أو هجائية سلسة وبسيطة، إلى جانب أعمدة وأقسام خاصة بالمتفرقات الإخبارية والأخبار الاجتماعية. التثقيف والتعليم بالتسلية والترفيه هذا هو القصد المؤكد **لصحيفة السيدات** (1759)؛ أي «تقديم تفاهات ممتعة للسيدات اللاتي يمللن»؛ وضع «مونتسكيو وراسين إلى جانب شرّابات (خصلات خيوط) وأشرطة»، تقول مدام دو بوميه مازحة. الضحك، والمزاح، والحلم، والهروب من الواقع هي أسس الكتابة والحديث النسائيين، إلى درجة أن الدواة ومنضدة الزينة ينتهي بهما الأمر إلى أن يشتبها على المرأة.

تدرك مدام لو برانس دو بومون تمام الإدراك التباس وغموض هذا الإنتاج المهمش من قبل الرجال، وتتظاهر بتقبل الأحكام القبلية الكارهة للنساء، حتى تحسن السخرية: «سيكون من غير المجدي أن أخفي جنسي: إهمال أسلوبي، وكذلك قلة التنظيم الذي ستلمسونه في مؤلفي، يبينان لكم ذلك [...]. لا يتطلب الأمر أكثر من ذلك لتتعرفوا هوية مؤلفة أنثى، لكنه

1 Mme de Gomez, *Cent Nouvelles nouvelles*, 1732.

ليس أسوأ من الكشف عن هوية مؤلفة فرنسية»[1]. تكتفي المؤلفات النساء أقل فأقل بأن يقتصرن على ممارسة يتهددهنَّ فيها الوصم بالصبيانية؛ إنهنَّ يرغبنَ في الاقتراب من الواقع، وفي أن يكن جزءاً من النقاشات الأدبية للمرحلة. وقصارى القول إن مصير النساء شأنهنَّ وقضيتهنَّ.

1 Mme Le Prince de Beaumont, *Le Nouveau Magasin français*, 1751.

يحصي كتاب **التاريخ الأدبي للنساء الفرنسيات**، المؤلف من خمسة مجلدات، والذي أصدرته في باريس «جمعية أهل الأدب» سنة 1769، نحو عشرة أسماء لنساء مؤلفات في الثلثين الأولين من القرن الثامن عشر. كانت الكتابة النسائية مزدهرة، حتى لو ظلت الكتابة بإخفاء الهوية قاعدةً. لم يتم اعتبار الكوميديا نوعاً أدبياً أبداً، وهذا ما ليس غريباً في زمن كانت فيه حساسية الجمهور تنشد الفضيلة، والشجي مما يهز المشاعر والوجدان، مزايا أحيت موضة الكوميديا الشاعرية والمسرح البرجوازي، ونحّت الضحك الذي عُدَّ غير أخلاقي وغير لائق.

تأتي أولاً العاطفة لتتبوأ المكانة الأولى وقد دخلت في صراع مع العقل. يختار الروائيون الرجال والنساء ثيمات روائية متقاربة، علاقات الحب الفاشلة أو المحاربة، والأطر نفسها، والرواية الرسائلية أو الاعترافات، وليس من الهين تمييز إحداها من الأخرى؛ تتقاطع الأعمال الأدبية، سواء كان ذلك عمداً أم لا: وضعت مدام ريكوبوني (Mme Riccoboni) **تتمة لـ (حياة ماريان)**، التي ألفها ماريفو؛ وهي نفسها نُسخت من قبل لاكلو، الذي استعاد عنوانها **إيرنستين** (1761)، خمس عشرة سنة بعد ذلك، أو من طرف بوتيه دو مونفيل (Boutet de Montvel)، الذي اقتبس للمسرح **رسائل مدام دو سانسير**[1].

لكن يمكن أحياناً أن نرصد فوارق رفيعة في شطر من الخيال النسائي وطغيان موضوعات معينة –ومن ثم العلاقة أم-بنت أو موضوع الخيانة هما من الموضوعات الأثيرة لدى النساء– من دون أن يستطعن، مع ذلك، إلى أن يبلورنَ بوضوح معايير دائمة للتميز[2]. ينبري الروائيون والروائيات إلى الدفاع عن فتيات شابات ضُحِّي بهنَّ من أجل منفعة الآباء، أو كنّ ضحيات للرغبة الذكورية. الزواج لم يُقدَّم أبداً تقريباً على أنه نهاية سعيدة، بل قُدِّم بالأحرى بوصفه واقعاً قاسياً يُعاش يومياً. تتنافس البطلات بحساسية؛ حساسية لا تجعلهنَّ سعيدات، والتقلب والابتذال والخيانة والغدر الذكوري صفات مستنكرة من كلا الجانبين. لهذه الروايات جرس نسائيّ، بل نسوي؛ حيث اعتاد الكاتبُ الذكرُ نسخَتَه الأنثى.

---

1 Voir l'étude de Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Puf, 1981.

2 Colette Piau, «L'écriture de Mme Riccoboni», *18e Siècle*, 1984, n° 16, p. 369 - 385.

يمكننا، رغم ذلك، أن نكتشف حيلةً ساخرةً استُثمِرت بطريقة شبه منظمة ومنهجية في الروايات النسائية، وعلى مستويات عدة. حتى لا يُنظر إليها على أنها امرأة وغير مؤهلة، اختارت الروائية أن تتخذ مسافة من خلال حضور نقدي صريح بعض الشيء، دوره يكمن في الحيلولة دون أيّ خلط بين المؤلف والراوية والشخصية الروائية. الفجوة بين سيادة الراوي الذي ينظم السرد، وعمى البطلة المتورطة في حمأة المغامرات، واستدعاء الوعي النقدي للقارئ المدعوّ إلى فكّ رموز الرواية من قبل المؤلف، كلّ ذلك يضع أصواتاً مختلفة بجوار بعضها البعض.

ساخرة وبيكاريسكية (شطارية) بشكل صريح، تتلاعب المغامرة الحذرة واليقظة لبولين في رواية **مآسي الحب** لمدام دو تونسان (Mme de Tencin) بهذه الحرية: إنها تسخر من أسس ومقومات المجتمع المعاصر؛ تربية الفتيات الشابات، استراتيجيات الزواج، السلطة الأبوية، المال، النبل، القيم الأرستقراطية المزعومة أو الزائفة. وهكذا، بخصوص المال: «وُلِد أبي كي يفكر بطريقة أكثر منطقية وعقلانية [...] لكننا نكاد لا نشعر بهذه الحاجة حينما نتمتّع بثروة هائلة ما تكبدنا مشقّة في اكتسابها». أو بخصوص الشابة بولين: «ابنتي رقيقة الحواشي، قالت أمي (لأن من طبيعة وريثة ثريّة أن تكون كذلك)».

أو أيضاً، بخصوص التفوق الواضح للنبلاء: «لكن تساءلت لماذا النبل جدير بكلّ هذا الاحترام؟ أجابتني: لأنّه كريم المحتد دائماً». تنقاد البطلة بملء إرادتها إلى حبائل الحب الذاتي، التي واجهتها المؤلفة المتحررة هي نفسها، وعرفت كيف تتجنبها. الأمر متروك للقارئ ليكيف نظرته بلا توقف، وأن «يقرأ بلا اكتراث».

فهذا الوعي المتبصر الساخر والمحرر من الأوهام - «أكتب من أجل المتعة» - هو الملمح الطاغي الذي تظهره مدام ريكوبوني بكتابتها **تتمة لماريان**؛ حيث تستأنف الرواية غير المكتملة لماريفو **حياة ماريان** من حيث تركها هذا الأخير؛ أي في اللحظة التي بدا فيها أنّ فالفيل يوثر مدموازيل فارثون، فيما ماريان المحزونة تتأمل في الدير ما يَحسُن بها صنعه. لا تشبه ماريان مدام ريكوبوني الفتاة الساذجة سليمة الطوية، والماكرة، والنشطة في رواية سلفها اللامع، ربما كانت سخريتها الأمضى هي ما يصنع الفارق. الاختلاف لا يكمن في نظرة الراوية، إذ كانت ماريان ناضجة تعنى بشبابها وتحكي قصة حياتها، بل الاختلاف في قلب ماريان نفسها التي تبلغ من العمر ثماني عشرة سنة، والتي تنتقل من دور إلى آخر، من المغرمة مفطورة القلب إلى الفتاة الشابة المتبصرة وصافية الذهن.

السخرية هي المحور السيكولوجي الذي يدور عليه سلوكها، التي بوساطتها تحوّل وضعها من ضحية إلى جلاد، بوصم المحب بالغرارة وعدم النضج. لقد وهبت الفتاة الشابة نفسها واستعادتها. فبينا كان فالفيل ينتظر في آنٍ مغفرتها ومشهد حزنها حتى يتيقّن من أنها ما تزال له حقاً، لم تقابله سوى بالسخرية: أصاب حين قال إن قلب ماريان يشبه «بلداً اكتُشِف حديثاً؛ إذ نبلغه لكننا لا نتوغل فيه». أمست ماريان قاسية، وابتسامتها توظفها درعاً، من خلال حمايته يمكنها أن تجرب مناورات وحيل الإغواء بإظهار ذراعيها، ويديها، وصدرها؛ لأن كل شيء مسرح وتمثيل، وتقليد، وإيماء:

وها هي ذي مرة أخرى تعود هذه البسمة الماكرة، تجمّلني وتثير غيظ فالفيل. إنه ينهض، يقلب كرسيه، ويحث الخُطا، يستشيط غضباً، يفتح نافذة، ثم يغلقها، ينظر إليّ، ويلتفت، يذرع المكان، يتنفس بمشقة، يشبك يديه، ويرفعهما، ويخفضهما، ليس يدري ماذا يصنع. وأنا أستمتع وأواصل الابتسام...

إن إصرار مدام ريكوبوني على تأكيد هذه البسمة اللاذعة، «الخبيثة قليلاً»، التي أفرج عنها ثغر ماريان، التي تذرع المسرح من أقصاه إلى أقصاه، ينهي تعلمها كما يختم الرواية في نفس الوقت: تسخر الفتاة الشابة من الصبية الصغيرة الحساسة التي كانت. هذه البسمة تؤمن لها انتقامها؛ لأن فالفيل خمّن خسارته، كان جاهزاً لينقلب عليها. ماريان، لأسباب من الغموض، مثل الأسباب التي دفعت الأميرة كليف إلى رفض نيمور، تتظاهر باللامبالاة، وتقرر أن ترفض هذه اليد الممدودة إليها. تنهي مدام ريكوبوني نصّها بتهكم أخير بأن فرضت على الرواية منظورها الخاص ونهايتها الخاصة باطراح كلّ التأويلات الأخرى، بترخص مناقضة ماريفو.

أكانت ماريان تحب فالفيل أم لا؟ لا شيء أقلّ يقيناً من هذا، ولكن ماذا يهمّ الراوية: «إن نسيت طبعي في كل لحظة، وحين تماحكيني/تجعلينني أضرب أخماساً في أسداس، فكلّ شيء سينتهي قريباً». فبينما صوّر ماريفو في ماريان الوجوهَ المتعددة للكائن الحميم، كانت مدام ريكوبوني تقرظ قصداً «نسويةً» سرية؛ حيث تأخذ النساء المبادرة، ويتحررنَ من أي نير، سواء كانت اجتماعية أم غرامية. مهووسةً بالخيانة التي تصيب الحب في مقتل، لا تستطيع الروائية أن تترك مرارتها تتسرب إلى نفسها، عندما تُدين بسخريةٍ غرورَ الرجال، ورداءة حيلهم الصغيرة: «ما إن تحرك الريح صفحة المياه الراكدة حتى يحتمي بهذه الكلمة الصارخة: أنا رجل! وسرعان ما تهدأ العاصفة ويستتب الهدوء... كان هذا المتكبر يكذب...»[1].

لن نعرف أبداً الكلمات الأخيرة من القصة: «قبل الدخول في الشطر الأكثر أهمية من حياتي، أستسمحكم بأن أخلد إلى الراحة قليلاً!».

---

1 Mme Riccoboni, *Histoire du marquis de Cressy*, 1758, t. 1, p. 39 et p. 111.

تفاهات صغيرة تحت العدسة المكبرة

إن السخرية، حتى في قلبِ المشاعر، هي جزء أيضاً من استراتيجيات بيل دو شاريير (Belle de Charrière) لشجب سلطة بطريركية صارمة متزمتة تدين النساء بالخضوع الأبدي. إنها تصف بدقة عالية مواقف عادية ومبتذلة. كما لدى كثيرات من أخواتها، شطرٌ من موهبتها يقوم على وضع ترهات وسفاسف على مكبرة عدستها؛ من قبيل تورّد الخدين، تنهيدة، نأمة أو حركة، كلمة، تغضّن، مؤشرات متناهية الصغر؛ حيث يُهتك سترُ حقيقةٍ متعذرةِ المنال: «كلّ هذه الوقائع هي من حقارة الشأن والتفاهة حدّ أن الرواية ستكون مضجرة كلَ الضجر حتى بالنسبة إلي، وسيكون انطباعي من القوة إلى درجة أنني لن أستطيع أن أعبر عنه»[1]. من دون البحث عن المفعول، تكشف النقابَ بذلك عن دواليب المجتمع وتلاعبات المشاعر، بفكر حرّ يتبيّن، بنقلة بسيطة للضوء الكاشف، البنيةَ الهزلية والسرية لواقع عادي ومبتذل: ما هو ثانوي يصبح دائماً تقريباً الأكثر أهمية.

بموهبة تضارع موهبة معاصرتها جين أوستن، كانت مدام دو شاريير توظف كل أعراف النوع الروائي؛ قصص حب محبطة، أو خسارة السمعة، يتيمات شاباتٍ غرائر، أرامل وأيامى...، لكن كانت هذه الأعراف تُساءَل باستمرار، ويُشكّك فيها من خلال عبارة مرتابة متشككة: الرجال العاقلون الذين يجسدون ما يريده المجتمع يتسبّبون في شقاء وتعاسة النساء الحساسات رقيقات الحواشي. فدائما ما يتملص العشاق، والذكاء ونفاذ البصيرة لا

1 *Lettres neuchâteloises*, 1784.

يجلبان السعادة. ينتهي الأمر بالفضيلة إلى أن تصير كلمة جوفاء قاعدتها الأساس أن تكفل للفتيات الشابات خاصةً حقهن في أن يتزوجن.

إن تعليم وتربية الأديرة ذات الأصول النبيلة لا جدوى منهما: جولي، فتاة أرستقراطية شابة تفرّ من القلعة الأبوية لتتزوج رجلاً من عامة الشعب يرأب الهوة العميقة قليلاً التي عليها أن تعبرها بالتخلص من بورتريهات الأسلاف: «أُلقِي بجدّها في الوحل، ولمّا لم يكن هذا كافياً، أُلقِي بثانٍ فثالثٍ... ما كانت جولي تصدق أبداً أن في وسعنا أن نغنم طائلاً من وراء الأجداد» (**النبيل**). إنّ فنّ الرواية بأكمله ليس سوى كذبة كبيرة في مزاعمه «تأجيجَ القراء والرفع من شأنهم وجعلهم نبلاء».

وإذا بإيزابيل دو شاريير تحاكي صراحةً الموضة الشاعرية بتأليفها **ثلاث نساء**، وهي قصة بأصوات متعددة؛ حيث يُفكّك خيط السرد بإدماج قصص ثانوية مسرودة بصيغتي المذكر والمؤنث، وتصوّر حكاية ثلاث بطلات غير تقليديات، «مومس، ومحتالة، ومتعففة طاهرة الذيل» كما تتحدث عن ذلك بتهكم في رسالة إلى أُنرييت لاردي (1794) (Henriette l'Hardy). لا نهايات سعيدة، ولا تأملُ الروائية تغييرَ المجتمع، لكن، أن تظهر ببساطة وحشيةَ أسسِه، التي من بينها الزيجات «المرتبة» على أساس المال والنسب: إنها تعلم بخبرتها أنه يتعين على المرأة أن تتصرف، وأن تحكم على نفسها، بموازين النظام الجائر للأحكام المسبقة[1]، من دون التخلي عن نزاهة ضميرها. تلعب بيل دو شارييرعلى هذه التناقضات، وغاية مأمولها تحسين أوضاع النساء، بل يراودها حتى الحلم بنظام أمومي وهذا ما تفصح عنه في **رسائل لوزان**[2].

1 Voir J. Starobinski, «Les Lettres écrites de Lausanne, inhibition psychique et interdit social», in *Roman et Lumières au xviiie siècle*, Paris, Éditions sociales, 1970.

2 العنوان الأصلي: كاليست أو رسائل مكتوبة من لوزان. (المترجم).

إنها لا تؤمن بالأساطير الكبرى، بل، بالأحرى، بالحب الذي تحبطه وطأة الحياة اليومية وتخاذل الرجال. فعلى هذا النحو تعرّف الحياة الزوجية في موضع ما بين الوئام والعرفان والامتنان والملل والاحترام: «زوج أنهكته الأحزان والمناحات المنزلية في كلّ الأوقات، زوجة تبيد بسبب حساسيتها، وتحت وطأة مشاق الأسرة» (السيدة هينلي، 1785). كان لروايات جين أوستن صدى على بيل دو شاريير، التي تتهكم علناً من الزواج والمشاعر الكبرى في تعليق ساخر:

على الرغم من أن هنري كان متيماً بصدق بكاثرين، وعلى الرغم من أنه كان واعياً ومفتوناً بكل كمالها الأخلاقي، فيتعين عليّ أن أعترف بأن حبه لا ينبع من شيء آخر عدا مشاعر العرفان. وبعبارات أخرى، السبب الوحيد وراء اهتمامه بها كان يكمن في أنها كانت معجبة به. ذلكم ما كان جديداً في الرواية، أقرّ بذلك، وكان له وقعٌ رهيب على كرامة البطلة وعزّة نفسها، لكن إن كان مثل هذا الموقف جديداً هو الآخر في الحياة اليومية، فالفضل في ذلك كله عائدٌ إلى مخيلتي المجنونة[1].

كانت كلتا الروائيتين واعيتين بـ «انتهاكهما» قواعد اللعب الشاعري. ثمة كآبة مرّة تنسج خيوط قصصهما، محتجبة خلف الحيوية والمرح، والنكات، والتقويض الدقيق والاستهزاء اللطيف. على منوال كثير من النساء في عصرها، كانت بيل دو شاريير تريد أن تصدّق فعلاً ملذات الحديث، وصدق المشاعر، وقوة العقل، لكن روحها كانت لا تقوى على النفاق. بسبب إكراههن على وضع الخضوع القسري من قبل النظام البطريركي، انتهى الأمر بفتيات الأنوار هؤلاء إلى نزع أقنعتهن.

وبدلاً من أن تكون تكتيكاً عدوانياً إزاء الآخر، تنقلب السخرية ضدهنَّ هنَّ أنفسهنَّ إلى سخرية ذاتية. إنهنَّ يتهكمن من أجسادهنَّ، ويهزأن

1 *L'Abbaye de Northanger*, 1818.

من شيخوختهنَّ، ويستخففن بمصائبهنَّ، وعجزهنَّ، ووهنهنّ، ويُلجمن عواطفهنَّ بالمزاح الظريف. البورتريه الذاتي لبيل دو شاريير، تحت اسم زيليد (Zélide)، هو تحفة رائعة للانعكاسية الساخرة؛ حيث إن كل تنقيح أو تهذيب في البورتريه يناقض الصورة السابقة، ويعكس صورة مختلفة للتناقض الأساسي لأي كائن إنساني:

شفوقة رؤوفة بطبعها، ومتحررة وسخية بميل طبيعي، زيليد ليست طيبة إلا عن مبدأ. [...] مختالة بطبيعتها، وغرورها ليس له حدود: المعرفة وازدراء الرجال سرعان ما اكتسبتهما. غير أنها تمعن في ذلك حسب زيليد نفسها. [...] زيليد، التي لم تكن ترغب في أن تضرب كلباً بغير سبب، ولا أن تسحق حشرة حقيرة، ترغب ربما، بين الفينة والأخرى، أن تناكد رجلاً، لا لشيء غير التسلية، ومن أجل أن تنال نوعاً من المجد، هذا المجد الذي لم يخلب لبَّها أبداً، ولكن لمس للحظة وتراً حساساً في غرورها [...]. لربما سألتموني ما إذا كانت زيليد حسناء، أو جميلة، أو مقبولة المنظر؟ لست أدري؛ ذلك رهن بنا إن أحببناها أو إن كانت هي من ترغب في أن تكون محبوبة. [...] رقيقة الحواشي بإسراف، وليست أقل حساسية، لا يمكن أن تسعد وتهنأ لا بالحب، ولا من دونه. [...] أحاسيس من التوقد والقوة على عضويتها، نشاط مفرط يفتقر إلى أشياء تشبع رغباته، وهذا مصدر كلّ آلامها. فبأعضاء أقلَّ حساسية، كان لزيليد روح رجل عظيم؛ مع قليل من الذكاء والحكمة، لم تكن إلا امرأة ضعيفة للغاية[1].

السخرية التي تظهر باستمرار هي طريقتها لتحصين نفسها من المعاناة والعذاب، والاستمتاع بما لا سبيل إلى تغييره. تجد بيل دو شاريير عن عفو خاطر نبرتها الهجائية، التي تكون أحياناً على حسابها هي، لكنّ ألمعيتها وذكاءها لا يطفئان أبداً جذوة المشاعر، ومن اصطراع تلك المشاعر الذي لا أمل في إخماده، والحتمية الاجتماعية أو الاقتصادية، تنبجس نظرتها المستسلمة والمتسلية.

1 *Œuvres complètes*, Amsterdam, G. A. Van Orschot, 1981 t. 10, p. 37.

يوجد، أو بالأحرى، وُجد أسلوبٌ معين في الرواية النسائية، أنتجته شروط الكتابة والتناقضات المتأصلة في مكانة المرأة المؤلفة: «كان يحسن بك. لا يمكنك أبداً أن تتخيلي ماذا يعني أن تمتلكي في ذاتك قوة العبقرية لرجل، وأن ترسفي في نير العبودية فقط لأنك فتاة»، كتبت جورج إليوت في **دانيال ديروندا** سنة 1876. الكبت والتثبيط، وتبكيت الضمير، والوقت المسروق من المجتمع أو من الطفل أو العائلة، المذلة والمهانة، والعجز: وبكلمة، إن الضحك قرين النقص. يجيب لاكلو عن السؤال، الذي طرحته أكاديمية شالون عن الوسائل القمينة بتحسين تربية النساء، بأنّه لا يعرف شيئاً؛ لأنّ امرأة لقنت تربية رفيعة ستكون في غاية التعاسة إن ظلّت حبيسة أربع جدران لا تبارح مكانها، وخطيرة مثل [المركيزة دو] ميرتوي (Merteuil) إن هي فكرت في مغادرته. تنشأ السخرية من التناقض المفترض. إنّ نقد مجتمع لا تجد فيه المرأة المؤلّفة مكانها، يدفعها إلى الانعتاق بسلاسة وسهولة أكبر من إهاب الأفكار النمطية.

إذا كانت مذنبة بانتهاك محرم من المحرمات، فهي في حاجة إلى العودة إلى ظرافتها ولطافتها حتى تُغفر لها النقيصة الأصلية، هذا ما لم تبُح بواحاً باعتناق نسويةٍ من المستحيل تصوّرها في تلك الحقبة. يتعيّن عليها، إذاً، أن تبتسم وتصنع البسمة، مثل مدام ريكوبوني، ومدام دو ديفان، ومدام دو شاريير، وجين أوستن، وأخريات كثيرات، بمهارةٍ وبراعةٍ اعترف النقادُ الرجال في القرن التالي بأنهن استأثرنَ بها وحدهنَّ[1].

1 P. de Dampmartin, *Essai sur les romans*, t. 1, p. 135 et Dussault, *Annales littéraires*, 1818, t. III, p. 77.

لربما كانت هؤلاء الروائيات، بالأساس، هنَّ من دشَّن فعلاً في الأدب عصرَ الشك بتقويض أسس الرواية وبالكتابة على هوامش النص. الباروديا، الاستطراد أو الخروج عن الموضوع، التعليق الساخر، كلها أدوات سخرت بغرض إحداث تصدعات في بنية السرد، كانت منذ زمن بعيد علامات على الفكر النسائي، التي يعبّرنَ من خلالها عن شكوكهنَّ، وتناقضاتهنَّ، ورغبتهنَّ في الانعتاق، في الوقت نفسه الذي يلتمسنَ فيه سند قرائهنَّ ودعمهم. إن السخرية مرآة ثنائية البؤرة تتعرف المؤلفة في انعكاسها على ذاتها كما هي مُدركة من قبل الرجل، وكما ترى هي ذاتها.

ميلودراما رومانسية

في يوم من آب/أغسطس 1793، كان لمدام دو كوستين لقاء أخير بزوجها الذي كان ينتظر إعدامه، وهو معتقل في الباستيل. كانا يودّعان بعضهما وداعاً مؤثراً، وفجأةً عَبَرَ الغرفةَ رجل عجوزٌ يلبس منامة صغيرة أهدابُها من جلد طائر التّم، كانت وجنتاه مخضبتان، يمرّ بالقرب منهما: «من دون أن يفكرا في أنّ تورد الخدين كان ربما قاصداً إلى أن يمنع رجلاً من أن يمتقع لونه غداة اليوم التالي تحت المقصلة، انفجرا معاً ضاحكين ضحكة مدوية. لكن سرعان ما تستحيل الضحكات الفوضوية إلى تشنجات فظيعة»[1]. إن هذا الضحك الذي لا يُقاوم، يلوي الأحشاء كما أنه وثيقُ الصلة بالتنفيس عن الأعصاب، والهستيريا، والتجديف، ولكن أيضاً بالتحدي والفكاهة.

كان ضحكاً يرمز إلى ذعر معكوس: الجنائزي والهزلي، الكوميدي والتراجيدي، المرح والهلع، يمتزجون على نحو وثيق في شعور مزدوج ومتناقض. ديموقريطس وهيراقليطس بوجهين. كان المشهد الشاذ الغريب للعجوز مخضب الوجه، وهو على شفير الموت، شبيهاً بالتمثيل الإيمائي لمهرج أو بييرو (Pierrot)؛ هذا الغبي الأبله، فاغر المبسم، المكسو بشرائط، ويتزين للمقصلة، والذي يستحضره بودلير في مقالته عن «جوهر الضحك»، تمثيلٌ إيمائي يرى فيه «تهذيباً للكوميديا»، و«ميتافيزيقا للكوميديا المطلقة» الخاصة بالإنسانية الساقطة، التي يدرك من خلالها الضاحك الضعف الإنساني السخيف، من غير أن يخلع عنه إهاب سموه وشموخه، في ضرب من الإبداع والخلق الشعري، المضحك والمبهج[2].

---

1 *Mme de Custine d'après des documents inédits*, Paris, 1888, p. 81.

2 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1876, p. 539.

بدلاً من التهكم من الواقع، يُبرِز ضحك مدام دو كوستين مفعول التناقض، أو يعبر بالأولى عن «شعور» التناقض نفسه، دعابة الأقدار التي تنظر إلى ضحيتها وهي تتزين بكلّ هذه الأناقة، رغم أن رأسها سيسقط بُعيد لحظات. إن وجهة النظر الكوميدية القائلة إن وعياً مستغرقاً بالألم لا يمكنه أن يرى ويُدرك، هي العسف الذاتي البحت للضاحك؛ أي ملكة واختلاقاً من خياله شبيهاً برؤية فنان يؤول الواقع.

أما يزلن سيدات؟

أدت الثورة الفرنسية إلى بناء علاقة ثقافية جديدة مع الضحك. في اضطراب المجتمع، ثمة شيء من هذا «الابتهاج على الطراز الفرنسي» الأسطوري القديم المرتبط بأحاديث السمر والخمول، وبالروح الأرستقراطية، والبذاءات السوقية، قد بدأ في الاختفاء. يتذكر الكونت دو سيغور، وهو يكتب مذكراته (1824)، تفاؤل الشباب غداة الثورة الفرنسية: «بالنسبة إلينا، يا أيها النبلاء الفرنسيون الشباب، من دون تحسر على الماضي، ولا قلق على المستقبل، نمشي مرحين، ضاحكين، متمردين، ساخرين من العوائد القديمة... من العجرفة الإقطاعية لآبائنا وآدابهم المتزمتة ... تقودنا الفلسفة الضاحكة لفولتير ونحن نتسلى»، وتجمع «مزايا علية الأرستقراطية ومباهج فلسفة غوغائية».

ثمة في الخليط الحضري والذوق الفرنسي للمحادثة عربون ثقةٍ واتحادٍ تعززه الدعابات والمزاحات، والحيل غير المتوقعة، والأهجيات، التي من خلالها يعبّر كلٌّ عن حريته[1]. ربطت الموسوعة الفلسفية، بقلم [لوي دو] جوكور (Jaucourt)، هذا الاختلاط الاجتماعي المقاوم بنظام ملكي معتدل يجسد فيه حب الملك صورة الأب الحامية، ويتأقلم مع الحاجة إلى رسائل الهجاء والرسوم الكاريكاتيرية.

---

1 L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, chap. 596 «Babil» et chap. 717, «Mélange des individus».

بمجرد سقوط الملكية، بات الكلام والنقاشات خاضعين لقوانين جديدة: كانت الجمهورية الفتية تفرض أحكاماً حازمة. الأدب واللياقة، والصالونات ومضيفاتها، وثقافة المحادثة اللاذعة، كل هذا صار مشبوها بكونه يرعى لعباً مبتذلاً مكرساً لبعض المحظوظات. كان يجب إبداع مؤانسة جديدة يظفر فيها العقل ويسود. أما بخصوص مكانة المرأة، فليس دورها أن تتألق وتلمع في عالم من العلماء وأهل المعرفة، وليس من واجبها أيضاً أن تكتب: «أكثر النساء شرفاً هي تلك المرأة التي لا نتحدث عنها كثيراً» يكتب روسو، الذي لا يمكن أن تكون السعادة بالنسبة إليه إلا [غاية] عزيزة المنال.

فالضحكُ، الذي لا يُقاوَم، دائماً ما يأتي فوضويّا بهذا القدر أو ذلك، لكنه، رغم ذلك، ضروري للتماسك الاجتماعي: إنه يشدّ لحمة الجماعة من خلال الاحتفالات والأعياد، إنه يوجه المشاعر والانفعالات، ويبدد المخاوف، وفي هرج ومرج التظاهرات يكون هناك ليطفئ فتيل الفتن والقلاقل، ويمنع المواكب الشاذة أو المضطربة، فاندفاعات الجنون ليست مفصومة العرى عن إحساس جديد بالانعتاق. يكون الضحك في خدمة «بيداغوجيا احتفالية جديدة» تسعى إلى أن تقيم عروضاً بهيجة ولكن سلمية وهادئة، تزخر بالقصص الرمزية، ويوجهها هدف نبيل[1]. عيد الاتحاد يوم 14 تموز/يوليو 1790 يعطي المثال بتمجيد الحب الأخوي، وبتقديم مآدب مبهجة تتخللها أغانٍ للهيئات الرسمية.

في السنة التالية، يغذّي الاحتفال نفس الآمال بالفرح الشعبي: تمتد المواكب الهزلية حتى حدود باريس، والحفلات الراقصة، والاستعراضات، والحفلات التنكرية في أثناء اعتماد الدستور الفرنسي، بمباركة السلطات البلدية. ساهم تناسل أعداد المسارح الصغيرة في العاصمة في دمقرطة الولوج إلى الكوميديا[2]. كان الضحك جزءاً من ذلك، لكنّ الابتهاج كان قسرياً إلى حد ما. كانت النساء السوقيات يشربنَ في صحة الطبقة الثالثة بمناسبة ثلاثاء المرفع: «لنغنّي دائماً أغنية الكرنفال، ولننتظر ما هو أفضل؛ لربما كان هذه السنة مثلما كان السنة الماضية. سنذهب إلى ثلاثاء المرفع رغماً عنا (à vauliau)». تتصادم الآمال، والهواجس، والمخاوف.

1 M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976 ; Antoine de Baecque, *La Culture des rieurs au xviiie* siècle, Paris, Calmann-Lévy, 2000.

2 Pierre Frantz, «Rire et théâtre carnavalesque pendant la Révolution», *Dix-Huitième siècle*, 2000, n° 32.

في احتفالات الثورة، وفقاً لأنطوان دو بيك (Antoine de Baecque)، كنا نستغرب في الضحك أكثر مما كنا نعتقد، وهذا الانفعال الحيوي النشط يعكس شكلاً من الالتزام أو التعاون: «أصبح ضحك الثورة انفعالاً سياسياً»، إنه عامل نظام. مستعاداً بهذا النحو، أصبح الاحتفال خاضعاً للمراقبة، ومأخوذاً مأخذ الجد من قبل مجتمع متزمت وصارم، وذكوري، وإصلاحي؛ اعترف بشرعيّة فناني الترفيه العام، لكنّ هذه الشرعية كانت مراقبة عن كثب، بعيداً عن الكباريهات أو الملاهي الماجنة؛ كان هناء وسعادة الجميع مشروطا بمراقبة الجميع، والأخوية لا تعني عدم توخي الحيطة والحذر؛ كان يرمى الضحك الأخرق والمبتذل بشبهة أنّه يخلق شبكات تواطؤ مع شخصيات النظام القديم.

لكن في حال اندلاع العنف، يصبح الضحك اللاذع للكرنفالات والحفلات التنكرية الوطنية شيئاً فشيئاً انتهاكياً، مقلداً هذه الكرنفالات القديمة بطوباوياتها و«تعويذاتها»، حسب عبارة مونا أوزوف: كان يُطاف بدمية تجسد الطاغية على صهوة حمار أو خنزير، وتنتشر المناشير الهجائية، وتُحرَق صور أعداء الثورة، وتجسدُ ماعزٌ ماري أنطوانيت.

ماذا عن النساء؟ بين سنوات 1789 و1791، كانت ما تزال دائماً في باريس بعض الصالونات الموروثة عن النظام القديم تعود إلى بعض الأوساط الليبرالية والمثقفة؛ حملت بعض الدوائر المختلطة[1] مشعل الصالونات الآخذة في الأفول؛ كانت ترحب بوطنيين معتدلين، وبرجوازيين، وكانت تنشطها، في أغلب الأحيان، نساء من أمثال: سوفي كوندورسيه (Sophie Condorcet)، وأولمب دو غوج (Olympe de Gouges)، ومدام رولان (Madame Roland)، اللائي كنَّ طرفاً في النقاشات عن المساواة في الحقوق المدنية أو فصل السلطات.

1 Olivier Blanc, «Cercles politiques et salons du début de la Révolution (1789 - 1793)», *AHRF*, 2006, n° 344.

كثيرات منهنَّ لم يعدنَ يقبلنَ الأدوار الصغيرة؛ فبحكم أنهن كن مستبعداتٍ من الحياة السياسية، ومصممات على إسماع صوتهنَّ -إذ كنَّ لا يدلينَ بأصواتهنَّ في الجمعيات العامة[1]- كنَّ يرافقنَ رفقائهنَّ، ويقدمنَ عريضة أو التماساً، يجتمعنَ في النوادي، ويتحررنَ من نير الوصاية الذكورية[2]، ليطالبنَ بشرط مساوٍ لشرط الرجال، ولاسيما حقهن في التعليم. «استيقظي أيتها المرأة» تهتف أولمب دو غوج؛ «فلتعرفي حقوقك!» (**إعلانات حقوق المرأة والمواطنة**، 1791). تنخرط بعض المناضلات باندفاع أكبر في الثورة، ويشاركنَ في أعمال شغب؛ فمن أجل كسر الصورة [النمطية] عنهنَّ بوصفهن نساء سهلات المنال وغُرّات المضاحك وطيعات القيادة، رفضنَ كلّ ما يصنع هويتهنَّ، وضحينَ بفساتينهنَّ وأزيائهنَّ وزينتهنَّ في سبيل ما يلتزمن به.

مستفزاتٍ وثابتات الجأش، الأكثر تمرداً منهنَّ هنَّ هؤلاء «الحائكات العاميات»، اللائي يظهرنَ بجانب رجال غير متسرولين[3]، وهنَّ يطالبنَ بالسلاح؛ نساء سوقيات ينحدرن من أوساط شعبية، وهنَّ من بين الأفراد الأشرس عنفاً والأشد شكيمة في الثورة، يذهبنَ حتى إلى المطالبة بالحق في تشكيل حرس وطني من النساء؛ لكن هؤلاء الأمازونيات، أو «رماة القنابل اليدوية الإناث» هؤلاء، وهو المصطلح الذي اختاره لهن فابر ديغلانتين (Fabre d'Églantine) في تشرين الأول/أكتوبر 1793، هؤلاء «المسعورات المهتاجات»، ليس مرحباً بهنَّ. أما يزلنَ نساءً حتى؟

1 اجتماعات الطبقات الثلاث من المجتمع في فرنسا النظام القديم: النبلاء، رجال الدين، الطبقة الثالثة. وهيَ تجتمع تحت إمرة الملك وبدعوة منه. (المترجم).

2 Christine Le Bozec, *Les Femmes et la Révolution, 1770 - 1830*, Paris, Passés composés, 2019.

3 اسم أُعطِي في بداية الثورة الفرنسية، على سبيل الازدراء، للمتظاهرين الشعبيين الذين كانوا يرتدون بنطلونات مخططة لكن دون سراويل داخلية، وقد كان هذا رمز اللباس الأرستقراطي في النظام القديم. (المترجم).

إنهنَّ يثرنَ الذعر في الفرائص. تشيع الكليشيهات عن هستيريا النساء وتتداولها الألسن. يسائلهنَّ المدعي شوميت (Chaumette): «منذ متى كان يسمح برؤية النساء يتخلينَ عن جنسهنَّ، ويتشبهنَ بالرجال؟ منذ متى أصبح من المعتاد أن نرى نساء يتركنَ الرعاية والعناية الورعة بشؤون بيتهنَّ ومهد أطفالهنَّ؟» أمسين متعطشاتٍ للدماء، قاسيات، ممسوخات ومشوهات، فاضحات، والنظرة الذكورية ما تفتأ تدينهنَّ. من يريد في بيته هؤلاء «الحقيرات البشعات»، «الدميمات حدّ إثارة الخوف»؟

بما أن أعناقهنَّ لا تُجتزّ تحت المقصلة، فعلى نساء الثورة أن يخرسن ويفترن عن ابتسامة غرّاء، وأن يكنّ ربات بيوت صالحات؛ إذ ليس لهنَّ من مهمة أخرى. بعد المؤتمر الوطني الفرنسي، أصبحت المطالبُ «النسوية» غير مقبولة، وتتعارض «مع حقوق الطبيعة»؛ إذ إن كلّ الكليشيهات عن لامعقوليتها صعدت إلى السطح. خارج بيوتهنَّ، اعتُبِرن وقحات خلعن عنهن عذار الحياء. لكن أنى لك أن يبتسم لك سنٌّ وخبز يومك باهظ الثمن، والسكر مختفٍ من الأسواق، ومخازن الحبوب جدباء، والتموين مستحيل، والإفلاس وشيك؟ انتهت الثورة، وفُكِّكت دواليب المقاصل، لكن بحلول الشتاء الجليدي للعام 1795، والخصاص، والتهريب بجميع أشكاله، كان كل ذلك يهدّد سكان البلدة بلا استثناء، وفي فرنسا المثخنة بالجراح أخذت توغر الصدور وتتزايد الضغائن ومشاعر الاستياء. أحكمت قلة من المنعمين الجدد ممن تسلقوا السلم الاجتماعي حديثاً قبضتها على كل شيء، وقد كانت المضاربة بالأسهم المالية، وإمدادات الجيش، والرشاوى، أسباباً في تجنيبهم الإفلاس. استُبعِدت النساء من الفضاء العام؛ لأن حكومة الإدارة لا تريد أن تصيخ السمع لآمال الانعتاق التي ولدتها الثورة.

وللمفارقة، استعاد المجتمع عافيته. فما دام المجتمع لا يضحك بشكل عفوي وتلقائي، فعلينا أن نشبعه بالترفيه والكوميديات والمسرحيات الهزلية الخفيفة. فتحت بعض الصالونات أبوابها من جديد، وأعادت الارتباط مع دوائر الأمس باستقبال نساء وازنات، وباريسيات أنيقات، ونساء مؤلفات، وصديقات المصرفيين ورجال الأعمال. فالكوميديا البسيطة تطرد الكآبة وتصرف الأشجان. فمسرحيتي **في داخل اللجان الثورية**، **وأتراب أريستيدس المحدثين** لدوكانسيل، ملأتا سنة 1795 مسرح لا سيتي فاريتي عن آخره، المسرح الذي كان يدوي بضجة الضحك والتصفيق. كان مسرح مونتانسيي معبد الضحك البذيء. كانت المسرحيات الهزلية الخفيفة تستقطب جمهوراً غفيراً؛ حيث كانت النساء تتسلل إليها أحياناً خلسة، متنكراتٍ في زي الرجال. يبدو أن المسرح الإيطالي قد بُعث من جديد.

فتح مسرح الكوميديا الفرنسية أبوابه من جديد سنة 1799. كانت الممثلة المبهجة لويز كونتا (Louise Contat)، التي نجت بأعجوبة من المقصلة، تلعب مسرحيات ماريفو وبومارشيه، وتعرض موهبتها على جمهور مفتون؛ كان لها صالونها والمترددون عليه. فلم نعد نطلق عليها لقب «المواطنة» بل «مدام». أصبحت صالونات الرقص مفتوحة في كل مكان؛ «فرنسا ترقص من أعلى هرم المجتمع إلى أسفله، يرقص الباعة مع جاراتهم [...]. دخلت الصحبة الرائعة في الفوضى العامة»[1]. «مدام أنغو» تُضحِك السفراء. الأهجيات، والكاريكاتيرات، والاستهزاء تفيض بها الصحف. يبدو أن حياة من الصخب والمتعة قد بدأت معالمها في التشكل، لكن هذا كان مجرد ديكور.

---

1 Frères Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, 1864.

هل سيأتي بعد قرن الأنوار قرن الظلمات؟ تدافع مدام دو ستال (Mme de Staël) عن تفوق الكوميديا التوافقية على الطراز الفرنسي على «فكاهة» إنجليزية سوداوية كئيبة؛ حيث رأت فيها التأثير المرح للنساء؛ وها هي تأسى الآن، وتتحسر على «الابتهاج البائخ» للدوائر الجديدة من المرفهين الجدد، الذين رقاهم بونبارت: هؤلاء النسوة من دون عقل «يفسدنَ المجتمع بدلاً من تجميله. إنهنَّ يدخلنَ فيه نوعاً من البلاهة وخفة العقل... التي تنتهي بتنفير الرجال» - من المؤكد أنّ نفيها لم يصالحها مع النظام الجديد[1]. كانت كل من مدام دو جونليس (Mme de Genlis)، ومدام دو شاستونيه (Mme de Chastenay)، ومدام دو بواني (Mme de Boigne)، ومدام ريكاميي (Mme Récamier)، يملكنَ صالونات يراقبها نابوليون معتقداً أنه سيكتشف فيها بؤر فتنٍ واضطراب. كلهنَّ يتحسرن على هذه البهجة المهذبة والظريفة للماضي، المكبوتة بتصاعد الجدية البرجوازية والفصل بين الجنسين.

بعد عودتها من المهجر، صدمت مدام فيجي لو بران (Mme Vigée Le Brun) بالمشهد الجنائزي الكئيب لوجوه من دون بودرة وبملابس الرجال الرسمية السوداء. لا تتورع مدام دو ستال عن التلفظ بعبارات لاذعة: يجمع الصالون «شباباً لا شاغل لهم ونساء شابات انعقدت ألسنتهنَّ عن الكلام». زادت الثورة الفرنسية أكثر من حدة الانقسام ذكر/أنثى: بالنسبة إلى هؤلاء الزوجات والأمهات، اللائي كرس لهنَّ القانون النابوليوني الأقلية المدنية، كان على الأسرة والشؤون المنزلية أن تكون غاية مُناهنَّ وواجباتهنَّ الوحيدة.

---

1 Mme de Staël, *De la littérature*, chap. 14. Voir aussi *Dix années d'exil*, Paris, Fayard, 1996, p. 186.

فرغم أن حكومة القناصل قد حاولت عبثاً أن تعيد للمجتمع حفلات الرقص المبهجة إلى الأوبرا والكرنفال، ورغم أن أمراء الإمبراطورية سعوا عبثا إلى تنظيم حفلات استقبال رسمية فاخرة وحفلات رقص متنكر، غير أننا ما عدنا نتسلى كالأيام الخوالي: «ليس كل هذا ممتعاً» تختتم مدام دو ريموزا (Mme de Rémusat)، التي تصف رجال الحاشية الملكية وهم يتزاحمون خلف باب بولين بونبارت في فاتح كانون الثاني/يناير، في فوضى وارتباك: «وصلنا عند الأميرة، قدمنا طقوس التعظيم والاحترام، فردت بلطف، ثم هرعنا نركض وراء عربتها، التي لا يمكننا اللحاق بها إلا بعد ساعة».

يظهر الترف والرفاه من جديد، يتباهى حديثو العهد بالإثراء. في حفلات الاستقبال الكبيرة والباردة، تسخر مدام دو جونليس من «الدخول الصاخب والحماسي للضيوف»؛ لأن الأمر يتعلق بـ «الظهور». يقود الحديث رجال متعصبون لآرائهم وقناعاتهم، والنساء تحركهنّ روح الجماعة، ما يثير «تقزز» الدوقة الشابة دو بروغلي (de Broglie)، التي تتذكر سهرات كوبيه الرائعة. يُتجنَّب الحديث عن العقد المنصرم بمنطق الحاجة إلى السلام والطمأنينة؛ ألعاب المراوح اليدوية لا تكفي لمحو مرارة الذكريات السياسية، وتخفي فقط كثيراً من خيبات الأمل.

كان الأمر يحتاج إلى نظرة متسامحة من سائح ألماني للاستمتاع بعشاء عند الأميرة دولغوروكي في شباط/فبراير 1803، الذي انتهى على أنغام أغانٍ مبهجة دندن بها الفيكونت دو سيغور (de Ségur) والماركيز دو لالي-طولندال (Lally-Tollendal)، النائب البرلماني السابق: «مثل هذه السهرات لا يمكن أن تصادفها إلا في باريس في حلقة من الفرنسيين المتمتعين بهذه الروح المرحة والمزاج الرائق. إننا ندرك تمام الإدراك أن رجالاً بهذا الطبع وبعدما اختبروا ما اختبروا من ألوان المحن والبلايا، يفهمون

أن كلَّ العناء الذي نتكبده في هذه الحياة الدنيا ليس سوى طيف دخان إن لم يؤمّن المرء وسيلة ليستمتع بمفاتن المجتمع ومسراته»[1].

وعليه، نعاين الشعب الباريسي، وعلى الرغم من أن الإنفلونزا قد حصدت أرواح كثيرين في شتاء 1803، وهو نزل إلى الشوارع ليتنعم إلى أقصى الحدود بمباهج الكرنفال: حدائق الباليه رويال كانت «ملتقى حشد من الرجال والنساء المتنكرين، والمنغمسين في حمأة الفانتازيات والأخاييل الفكهة»؛ عربات الموتى لا يمكنها التقدم، تعيق حركتها عُرماتٌ من الأقنعة، والحفلات الراقصة باتت كثيرة أكثر من أيّ وقت مضى. «لقد عرفنا كيف نخفي مظهر كلّ الأشياء الحزينة» تكتب بهذه المناسبة **لا غازيت دو فرانس**.

لا تشي الحصيلة التي وصل إليها الممثلون أنفسهم بالمرح والبهجة؛ فمواهب امرأة راقية لا تفيدها في طائل في المنزل، وحساسيتها ليست سر سعادتها. ليست المرأة استثناء، بل إن الرجل الحديث أيضا لا يستطيع أن يسعد في الحلقات المكرسة للمؤامرات والمكائد واحتياجات التقدم؛ حيث يكون للضحك وقع زائف أو سيئ على الأذن، ولا يكون بريئاً على الإطلاق: «إن ابتهاجي مثل قناع يلبسه مهرج» يتذمر أوكتاف-موسيه (Octave-Musset) في **نزوات ماريان** (1833). ازدهرت البذاءات الصبيانية لمؤلفين هامشيين، والأغاني الشعبية الهجائية والأشعار الرومانسية على حساب الكوميديا الحقيقية، التي أصبحت أخلاقية المنزع أو ميلودرامية: «حل الغباء والبلاهة محل الذكاء»، ينتقد بودلير نقداً لاذعاً. وبنفس اللهجة يقول بلزاك: «لا يمكننا اليوم إلا أن نسخر من أنفسنا. السخرية هي واسطةُ عقدِ أدبِ المجتمعات الآيلة إلى زوال» (**الجلد المسحور**).

---

1 Johann Friedrich Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat*, Paris, Tallandier, 2003.

ضداً على قيود المادية البرجوازية، مثّل كلٌّ من الهجاء والتهريج والأغنية ثقافةً مضادة للمذمة والاغتياب والتشهير؛ فبدلاً من تأكيد تماسك الجماعة، كان الضحك سلاحاً إيديولوجياً لهزّ أركان أيّ تنظيم واثق كثيراً من مدماكه– إلى درجة ترويع بودلير نفسه، العاشق العظيم للكاريكاتير، الذي يتأمل «العالم بالمقلوب» مرسوماً بالأسود على يد غراندفيل (Grandville)[1].

لم يَسلم التقليد البذيء القديم من هذا الانحطاط: الفرق الغنائية، مثل فرقة كافو، أو فرقة لِيس الغنائية، والأكاديميات الشعبية؛ حيث استُقبِلت بعض النساء القلائل في نهاية القرن الثامن عشر، كانت دائماً متعطشة إلى القصص الخبيثة والدعابات البذيئة أو الفاحشة؛ ولجتها إيليزا فلوري (Élisa Fleury) سنة 1833 هاتفةً: «ألا قبلتموني بينكم، أيها السادة، فأنا فتى!». تنقلب الوقاحات والسفاهات أكثر فأكثر، في مرات عدة، إلى نوع أكثر فحشاً منه ظرفاً، وأقلّ ابتكارية، وملائماً جداً ليوقظ محبّي العربدة والاحتفال المنهكين[2].

1 Ch. Baudelaire, «Quelques caricaturistes français», in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 558.

2 Marie-Véronique Gauthier, «Sociétés chantantes et grivoiserie au xixe siècle», *Romantisme*, 1990, n° 68.

بين الابتهاج والارتياع

إذا كان لا بد من التحرز من تجميد مئة سنة من الإنتاج والتصوير الأدبي حول موضوع شاع وساد في قرن تعدّدت فيه الأنظمة السياسية، فليس علينا أن ننكر أنّ النساء كن مستبعدات من الحركات الثقافية الكبرى، ما عدا استثناءات قليلة، وأنّ ثمة «مشكلة في الضحك، وأكثر تحديداً في الهزلي أو المضحك بصفة عامة، ومن ثمّ في تمثيلاته»[1]. روح خيبة أمل تتطفل على المتعة البريئة، وتعتم الضحك.

يُعرِب روسو عن تحسره على الآثار الرهيبة لكوميديات موليير الذي، بدلاً من تهذيب الأخلاق وتقويمها، لا تتفتق قريحته إلا عن التفاهات ولا يعمل إلا على إفساد الفضيلة؛ لا تبشر الروح الهزلية للقرن التاسع عشر بأي أمل، ولا تنبئ بأي تقدم، وهنا مكمن خطيئته الكبرى. يسخر بودلير من مجتمع من الرجال المرحين؛ حيث يعاقب المفتشون الناس الذين لا يرسمون على شفاههم تعبيراً متصنعاً السعادة[2]! «بذرة في قلب التفاحة»، أليس الضحك هدية مسمومة من حواء مريضة الأعصاب؟

تقرأ الثقافة الحديثة الضحك ما بعد الثورة في سياق واقع أصبح منذئذٍ واقعاً مزدوجاً باستمرار، كصدام أبديّ بين المثالي والواقعي، وبين الجمال والقبح، وبين الجليل والسخيف التافه، بين احتقار عالم يُنظَر إليه على أنه مقاطعة شارنتون رحبة والاقتناع بأنّ كلّ واحد منّا جزء منه. لا يستثني الضاحك نفسه من الضحك؛ كل واحد هو بالتناوب بوفار وبيكوشيه، والسيد برودوم

1 Ph. Hamon, «Ironies dix-neuvièmistes», in *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 127.

2 Ch. Baudelaire, Lettre à Jules Janin, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 237.

(M. Prudhomme)، ومدام آنغو (Mme Angot). يفتر الغندور المتأنق عن أسنانه ضاحكاً. يضحك ثيوفيل غوتيه (Théophile Gautier) ليخفي كآبته، وإن كان يعترف بأنّ القرن لن يشهد مؤلفاً كوميدياً مع سبق النيّة والقصد، فهو يمتدح الظرافة الواضحة لرسوم غافارني (Gavarni) التخطيطية؛ حيث تسير الغواني اللطيفات جنباً إلى جنب عشاق رديئين[1].

يضحك نيرفال (Nerval)، الرجل الذاهب إلى المشنقة، ونحن نعلم مع [فيكتور] هوغو (Victor Hugo) أن ضحك المشنوق، بعينين وفم مفتوحين، يهمز إلى ضحك كلّ مهرجي العالم: «كانت ما تزال أسنانه أسنانَ بشر، وقد حافظت على الضحك»[2]. كانت مهمة مهرج هوغو أن يبين للرجل السعيد ذروة الغرابة والبؤس، وهذا الضحك التشنجي والجنوني، الذي يبكي في قلب كلّ واحدٍ منا. وسرعان ما سيلقي اللعانون والمزاحون والمعالجون في الماء أخدوعاتهم وضحكاتهم كرماد في العيون[3].

دشن القرن بضحك مبنيّ على انتصار كاسح للثورة، انتهى بالضحك الخادع وسخرية شائنة وغريبة الأطوار. يتساءل فلوبير عن قيمة الضحك الذي يسحق كلّ شيء: «بدأ هذا بزمجرة السخرية (بايرون)، والقرن كله كان يرى بعدسة مكبرة، ويشرّح أوصال زهرة الإحساس الصغيرة التي تعبق برائحة طيبة... في الزمن الماضي» (رسالة إلى لويز كوليه بتاريخ 12 نيسان/أبريل 1854). ليس العالم سوى نكتة مقدسة، سوى أحبولة هزلية، على الأقل يمكن للفنان أن ينيرها بسنا موهبته. إن إضفاء الجمالية على الصراعات هو ردّ المفكرين والمثقفين.

1 Gavarni, *Les Gens de Paris*, Préface, 1857.

2 *L'Homme qui rit*, 1869, I, VI.

3 G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 500.

الضحك النسائي بعيون الرجال

تكشيرة القردة[1]

لا نساء كاتبات، أو قليلٌ منهنّ في هذا المسعى الفنّي ذي السلبية المدمرة. لا يعني ذلك القول إنّ النساء المؤلفات لم يكن نادرات إلا في القرن السابق، بل إنهنّ لا يكدنَ يضحكنَ، كما لو أنّ ضحكهنّ يمكن أن يحط من مقامهنّ بوصفهن راشدات ذكيات وقادرات على التفكير؛ كذلك لا تكاد تسمع أصواتهنّ؛ يتجاهل النقد الذكوري، المتعجرف أو الحانق، ويدير ظهره لأعمالهنّ، إلا إذا رغب في الاستهزاء من تحذلقهنّ والسخرية من جميع «ضروب محاكاة الأسلوب التهكمي هذه التي تنتهك حرمات العقل الذكوري»[2]. تكتب بعضهنّ كالأيام الخوالي بتلقائيّة طبيعية وبراعة، في استمرارية مع روح الصالون.

تنظر ديلفين دو جيراردان (Delphine de Girardin)، بعين السخرية إلى الأوهام الضائعة؛ إنها تعلم جيداً أن الدموع وحدها تعلّم النساء، لكن، رغم صداقتها مع بلزاك، فهي تعيش في مجتمع راقٍ للغاية لتسرد شيئاً آخر عدا ملح ظريفة؛ في ذهنها المتوقد وضحكها الصاخب شيء مصطنع أثار حفيظة لامارتين: إنها لشد ما كانت تغرب في الضحك على ركح المسرح كان الممثلون يضطرون إلى التوقف بين الفينة والأخرى!

---

1 هذا هو المعنى الحرفي، أما مجازاً فتفيد معنى لو تقاسيم الوجه لإضحاك الآخرين. (المترجم).

2 Ch. Baudelaire, «Sur mes contemporains», in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 146.

تسعى مدام آنسيلو (Mme Ancelot) جاهدة إلى أن تبثّ قليلاً من البهجة في مسرحياتها الكوميدية، من دون أن تفلت من مسحة «فاسدة لشراب أصفر قديم» حسبما قال [شارل أوغستان] سانت-بوف (Sainte-Beuve). تشنّ مدام أودوار (Mme Audouard) حرباً شعواء على الرجال الذين تجمعهم في حديقة حيواناتها النادرة بفظاظة وشراسة أكثر منها بفكاهة. على الرغم من أنّ من المستحيل رسم جدول للمؤلفات النساء اللاتي تحدينَ النبذ والإقصاء الذكوري، فأولئك اللائي يكتبنَ يتحدثنَ عن عذاباتهنَّ واستيائهنَّ، وتضامنهنَّ مع معاصراتهنَّ المضطهدات. ولكلّ واحدة منهنَّ روايتها المؤلمة.

إن مذكرات النساء سوداوية وكئيبة في أغلبها، وقد نضجت في على نار التناقض الهادئة. تغني المتوقدة حماسةً مارسلين ديبورد-فالمور (Marceline Desbordes-Valmore) عن سقام المشاعر وأحزان الحب: من خلال جأرها بالشكاوى، وطوفان دموعها، «كانت دائماً امرأة، ولن تكون إلا امرأة بالمطلق»، وهذا ما يعني، من غير شك، أن بودلير كان يكن لها الاحترام والتقدير. أما بالنسبة إلى جورج صاند، التي في حياتها كانت مولعة بالأحابيل والمكائد، وكانت تظهر بوضوح مشاعرها، وتستمتع بعشاءات مانيي (Magny) الظريفة، فتكاد لا تعرض في رواياتها إلا بطلات حيرهن العشق ويقاسين الشقاء والعذاب، حتى لو كانت عودتها المتكررة إلى عالم الطفولة تمنحها بعض البهجة. رغم أنها كانت تكافح ضدّ النظام البطريركي، فإننا نلمس عندها حذراً عاماً وتوجُّساً من الجسد والرغبة وتجلياتها غير المتوقعة، ولا سيما التوجس من الضحك الذي تصفه في (**ليليا**) بـ «الشيطاني». لمّا جسرت ليليا على إطلاق الأعنّة لنفسها، أثارت الذعر: «لماذا تضحكين؟ أتراها روح الشرّ استبدّت بها؟ يظهر لي أنني رأيت للتو ملاكك يحلق في الأرجاء...»[1].

---

1 George Sand, *Lelia*, Paris, Garnier, 1960, p. 276.

مصير المرأة التي تضحك أن تصبح ساحرة أو شيطانة. يصمهنَّ الرجال بأنّهنّ نساء مسترجلات. لذا على «النسويات» المناضلات، في جوّ من كراهية النساء، أن يتحكمنَ في كلامهنَّ ليكون مقبولاً مستساغاً في الساحة العمومية. إذ يُنظر إلى مطالبهنَّ على أنّها طعن مثير للسخرية في نظام المجتمع ومس به، وهو عين الموضوع الذي استثمرته، في كثير من الأحيان، كوميديا الشارع من أجل إضحاك جمهور برجوازي واسع.

ورغم ذلك، إن ضحك النساء الأرعن ليس بغائبٍ عن هذا القرن، لكنّه لم يكن ضحكاً منعشاً ندياً إلا في صفوف الفتيات الشابات والأطفال؛ بعبارة أخرى، إنّه ما لبث دائماً مبهماً ومكتنفاً بالغموض. إنه يبث الرضا والوئام في العلاقات الحميمة بإضفاء مزيد من السحر على النساء اللاتي لا يدّعينَ مقارعة الرجال. يمكننا الضحك أيضاً في بعض الصالونات في ضيافة مدام دو دورا (Mme de Duras) أو مدام ساباتيه (Mme Sabatier) – وفي المقابل، عند الأميرة ماتيلدا، التي كانت ابتسامتها الساحرة والسخية تخلب لبّ الأخوين غونكور، تكاد تكون النساء غائبات كلياً؛ لأن الأميرة تجدهنَّ مضجرات. الشاب ستندال، الذي كان كثير الاهتمام بمسألة الضحك والسخرية، يعترف بأنّه كان يحبّ دائماً «أن يُنظر إليه على أنه رجل نكتة أمام النساء اللاتي هنَّ كذلك»، وكان يشجع أخته بولين على هذا النحو: «اكتبي لي دائماً، وحاولي أن تضحكي قليلاً؛ ليس ثمة سلوى غير ذلك» (25 أيلول/سبتمبر 1804).

تضحك بطلاتها ملء خاطرهنَّ. ماتيلدا دو لا مول (Mathilde de la Mole) على هيئة فتاة جديرة بالأرستقراطية تتقن بشكل مثير للإعجاب مفردات السخرية، فيما مدام دو رينال (Mme de Rênal)، في بساطة إقامتها المبهجة في فيرجي، تستعيد الضحكات المجنونة المسترسلة من شبابها، و«مرحاً مجنوناً» وهي تتبادل القبلات مع جوليان. يقرّ فلوبير للويز كولي (Louise Collet) بموهبتها في السخرية، وفن الدعابة، وبطريقة حاذقة في النظر إلى الهزآت المضحكين (رسالة بتاريخ 27 آذار/مارس

1852). وعند بلزاك[1]، كانت بعض الضاحكات نساء محبطات وأرفع شأناً مثل الدوقة المغناج والأريبة دو كاريغليانو (de Carigliano)، أو كنّ أحياناً مضحكات مثل ملهمة المقاطعة (la Muse du département) دينا دو لا بودراي ضحية المقاطعة، أو أيضاً الحيل والدسائس بهيئات غير مبالية، مثل ناثالي دو مانيرفيل: يكشف ضحكهنّ إذاً عن الحقارة وحصر العقل أكثر من الذكاء أو السفاهة وقلة الاحترام.

وحدها الضحكات الرائعة يكون لها تأثير طيب الوقع، والضحك البريء يمهر بختمه السحر النسائي الذي يثير في المخيلة، من خلال الصوت الضاحك لأنرييت دو مورتسو (Henriette de Mortsauf)، مرحاً بريئاً للفتاة الشابة، طالما أن الجسد والروح على وفاق وانسجام. وبصورة دالة وموحية، الضحكات النسائية الأكثر مرحاً والأكثر ألمعية في **الكوميديا البشرية** تأتي من الشارع أو من جمهور العرض: ضحكة إيستر، المومس السابقة التي تحولت من النقيض إلى النقيض بسبب حبّها للوسيان دو روبمبري، أو ضحكة الراقصة توليا أو الممثلة فلورين: لا ينتمينَ إلى علية القوم، لكنهن يعبرنَ بحرية -لأن عملهنّ يقتضي أن يظهرن مرحاتٍ ظريفات.

بالنسبة إلى فتاة مشرقة/متألقة وضاحكة مثل ديا[2]، عاشقة **الرجل الذي يضحك** في رواية [فيكتور] هوغو [الفلسفية]، كم من تقاطيع للسعادة تظهر الشر والخبث؟! يوازي بلزاك، في مرات كثيرة، بين لوي قسمات الوجه، وهذا الضحك الذي يناقض الروح؛ كذلك يصف الأخوان غونكور المرأة بأنّها «قرد جميل». ويلمع زولا، بشأن مدام دو سورديس (Mme de Sourdis)، التي كانت هي من تضع اللمسات الأخيرة على لوحات زوجها، إلى «عبقرية

1 Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans la Comédie humaine*, Paris, Puf, 1983.

2 يعني اسمها باللغة اللاتينية: الإلهة. (المترجم).

المحاكاة النسائية الفذة تلك». حتى لو كان صريحاً ومرحاً ونشيطاً، أو دائماً غير مكترث، على الرجل أن يخشى ضحك النساء ونكاتهنّ؛ لأن «هؤلاء الملائكة قد يصبحنَ نساءً عاجلاً أو آجلاً؛ لكن المرأة دائماً ما تمرّ بلحظات تكون فيها قرداً وطفلة في آن! إنهما كائنان يقتلاننا بينما يريدان الضحك»، تدمدم البغيضة المنكرة فوتران (**بهاء وبؤس المومسات**)!

رغم بعض الشخصيات الظريفة، الشكُّ لا يلبث يلقي بظلاله على تمرد النساء وعصيانهنَّ. يخشى الأخوان غونكور حتى من مرح وجذل الفتيات الشابات: «أضفت جسامة الحياة الحاضرة على الرجل شباباً رصيناً رزيناً ومتأملاً وكئيباً. فما الذي يجعل شقيقة هذا الرجل الشاب أو شابة اليوم ساخرة ونكاتة؟» (2 كانون الأول/ديسمبر 1880). وكلمة نكتة، بقلمهنّ، لا علاقة لها بمزحة جيدة: «إنها العبارة الطائشة والتافهة والصبيانية للتجديف، والشكل الحديث العظيم الازدرائي والنشاز (charivarique) للشك الكوني والبيرونية الوطنية؛ [...] إنها الكلمة المسممة للإيمان، والمستهينة بآداب الاحترام»[1].

نساء سعادين؛ تتكرر هذه العبارة بقلم الروائيين، وتشير إلى كل النساء اللائي يرغبنَ في تغيير دورهنَّ. أدب ثرّ، روايات، وجرائد، ومقالات طبية، ودلائل الكياسة وفن العيش، تسعى جاهدة إلى إرجاعهنَّ إلى مكانهنَّ؛ أي إلى مشاغلها المنزلية. أهُنَّ يتشوَّفن إلى أن يصرنَ فنانات، أو ربات فن حتى؟ «فحيث حسبت أنّك وجدت قلبها لا تصادف إلا موهبتها» (سانت-بوف، **سمومي القاتلة**). تمتدح صور القرن التاسع عشر، الوفيرة والمستبدة بالألباب، سمو واجبات النساء الشبيهة بفضائل وشمائل بينلوب، رفيقة الرجل الطيعة المتيقظة، وبقداسة العذراء، الأم المكبة على طفلها.

---

1 Frères Goncourt, *Manette Salomon*, 1867, chap. vii, cité par Ph. Hamon, in *L'Ironie littéraire*, *op. cit*.

أيّ تشويه للكليشيه يجلب صورة مقلقة؛ إذا كان الرجل الذي يضحك هو «كريتيد [تمثال عذارى] العالم الذي يبكي»، فالمرأة التي تضحك ليس لها سوى شهوات ونزوات وأهواء المومس. إن ضحك النساء غير منطقي، أخرق، مرتاب، بل صلف بذيء، لا سبيل إلى كبحه، إنه يخلط الحقيقي بالزيف والصدق بالكذب؛ وقد ظل طوال القرن تعبيراً عن وجه قرد أو جسدٍ خلع عنه عذار الحياء وأخلّ بالآداب العامة. بل الأسوأ من ذلك والأشنع أنه كان تعبيراً عن عقل مختلّ اختلط حبله.

بانطوائه على شطر من الغرابة الأنثوية المقلقة والمزعجة، فإن ضحك النساء يسائل شيئاً ما القيم الذكورية؛ إنه يحدّث الرجال عن مخاوفهم وهواجسهم، ويوقظ استيهاماتهم. قطبان متقابلان يخترقان تمثلاته الأدبية، مُثبِتَين وجهين اثنين للأنوثة، وبشكل أدق الأنوثة الرومانسية: الضحك المنعش للشابات المرحات خفيفات الظل، والضحك النهم للمرأة الشهوانية المتهتكة. تغذي هذه الضحكات الخيال الذكوري منذ قرون، وهي لا تدّعي قول كلّ شيء عن المرأة؛ لكنّ حمولتها الرمزية تفاقمت في الوقت نفسه الذي أخذ فيه المجتمع يفتتن ببحوث الفيزيولوجيا التي تصنف الأدوار، بترسيخ أسطورة الجنس الضعيف بناء على قيمتها شبه العلمية.

كانت المرأة في القرن التاسع عشر سجينةً في صورتها أو مصيرها من خلال التأمل الفلسفي والأدبي والطبي. اندفاعات ابتهاجها ومرحها ليست سوى صبيانيات أو دوافع بهيمية بدائية، يثبت الأطباء ذلك بطرق قياسهم وتحليلهم الجديدة، بتهويل الكليشيهات الكارهة للنساء القديمة: «يعترف جميع الفيزيولوجيين، الذين درسوا ذكاء النساء [...]، اليوم، بأنهنَّ يمثلنَ الأشكال الأكثر تدنياً في التطور الإنساني، وأنهنَّ أقرب كثيراً إلى الأطفال والمتوحشين منهنَّ إلى الرجل الراشد المتحضر»[1]. بول موبيوس (Paul Moebius)، الذي كثيراً ما اقتبس منه فرويد وبروير في دراساتهما عن الهستيريا، يشدّد أيضاً على الضعف الطبيعي لدماغهنَّ. الطبيعةُ عندهنَّ رحمٌ بالغ الحصرية والعماء إلى حدّ أنها تنتهي دائماً بالتفوّق على التربية والثقافة.

1 Gustave Le Bon, *L'Homme et les Sociétés*, 1881, t. I, p. 496.

كان غموض ابتهاجهنَّ وجذلهنَّ مستهجناً منذ الأزل من جانب الكتّاب كما الأطباء: يكاد الضحك النسائي يلامس الباثولوجيا. نشط ونابض بالحياة لكنّه مبهم ومستغلق، عفوي لكنه متقلب، مسرف وأحياناً اختلاجي ينفجر دونما سبب، إنه يحتدم ويرد بين أعراض الهستيريا، التي سيكون نظيرها المقابل السويداء المرتبطة بالملكة العقلية الذكورية. تبكي المرأة الهستيرية، وتضحك، وتحتضن وتقبّل. عقلها دائماً منهزمٌ أمام انفعالها: الهستيريا ببساطة هي «عرَضُ الكينونةِ امرأةً، بكلّ فظاظةٍ وجفاءٍ». حين تترعرع النساء في الدعة والاسترخاء، وحين تزيد قراءة الروايات من طبيعتهنَّ المرهفة العواطف والأحاسيس، تتضاعف نوباتهن السوداوية، ما يبلبل خيالهنَّ: «إنهنَّ يضحكنَ، ويغنينَ، ويصرخنَ، ويبكينَ بلا موضوع»[1].

سريعات التهيج والحنق وحساسات، سهلات المنال وخاملات، هكذا كان، طوال قرن من الزمان، بورتريه المرأة المصابة بـ «الهستيريا الصغيرة»؛ هذا المصطلح الطبي الذي يشرعن المرض ويبتذله بوصفه داءً مألوفاً لدى النساء، في مقابل «الهستيريا الكبيرة» المذهلة الأندر والأخطر. ينظر إلى الهستيريا على أنّها حرارة داخلية تهيج هائج الحواس. فطيلة القرن التاسع عشر، لم يتغيّر الخطاب قط، على الرغم من أن عدداً واسعاً من الأطباء قد طفقوا في عزو هذه الاضطرابات والاختلالات إلى الجهاز العصبي بدلاً من الرحم. يقارن شاركو، الذي كان واحداً من أوائل من تعرّفوا ودرسوا حالة الهستيريا الذكورية، أعراض الجنسين معاً بتسليطه الضوء على الطابع الحزين

1 Pierre Pomme, *Traité des affections vaporeuses*, 1760, p. 14 - 15.

والمكتئب للأمراض الذكورية، التي وضعها في مقابل الأمراض الأنثوية – من العسير دائماً الاعتقاد بأنّ الرجال هستيريون محتملون.

ورغم أن الاستقصاء، الذي أُجرِي في مستشفى لا سابيترير بين أعوام 1870 و1890، لا يحصي سوى ستّ حالات من بين ثلاثمئة حالة تحيل إلى دلالة الضحك[1]، استمرّ الطب، إلى نهاية القرن التاسع عشر، في جنسنة وعزوه إلى الهستيريا النسائية طبعاً خفيفاً طائشاً وفاتناً ولا مبالياً، قريباً من طبع الطفل، متضمناً من بين اضطراباته المختلفة أنّها تضحك في سحابة يومها أكثر مما تبكي[2]. ففي زُهاء قرن بأكمله، كان ثمّة رابط فيزيولوجي واستيهامي وإيديولوجي يجمع الهستيريا وضحك النساء، اللائي ظللن يرزحنَ تحت شبهة الجنون، ولا سيما إذا كان مصحوباً بإيماءات وحركات جسدية جامحة أو مطلقة العنان. سجينةُ أمزجتها ورحمها وأعصابها، لكنها بريئة أخلاقياً، على المرأة إذاً أن تتعلّم كيف تكبح تعبيرات وجهها وجسدها.

لكن، رغم ذلك، تحيي الشابة المرحة خفيفة الظل في الرجل وَهْمَ عالَم سعيد وجذل؛ فابنة العوام هذه، التي يطلق عليها ميمي بينسون، كما فعل موسيه أو ريغوليت كما فعل أوجين سو، تشدو وتدندن لأنها دائمة المرحة، لا تتوقف عن الضحك، رغم عوزها وفقرها المدقع. يوجد هذا النوع الاجتماعي حتى قبلَ أن تستأثر به مؤلفات الفيزيولوجيا والأدب بكثير. تدين الفتاة المرحة باسمها إلى أنسجة ثيابها الخفيفة والرمادية المُحاكَة من القطن والصوف المختلطين، اللذين كانا يُستخدمان قديماً في صنع بلوزات النساء العاملات. يصف لوي سيباستيان ميرسيي (L.-S. Mercier) هؤلاء العاملات الشابات اليافعات النضرات والمغناجات، المضطرات إلى أن يكسبنَ قوت

---

1 Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique*, Paris, La Découverte, 2003, p. 131.

2 *Ibid.*, p. 149.

عيشهنَّ، لكنّ فقرهنَّ يحميهنَّ من جميع الدسائس الزوجية الخسيسة: إنهنَّ يستمتعن بشبابهنَّ وجمالهنَّ أفضل بكثير من الفتيات البرجوازيات، اللائي ينتظرن زواجاً فاشلاً في مقابل مهر تافه.

متشحاتٍ بأفخر الثياب، رغم عوزهنَّ، كانت الشابة المرحة دائماً مبتهجة ولا مكترثة وغافلة، تتمتع بموفور الصحة والعافية، ما يميزها عن أشباه نساء المجتمع الراقي المتصنعات؛ إنها تعشق الرقص، ما لا يمنعها من أن تكون ورعة، ومغامراتها ليست من دون عواقب وتبعات؛ فتاة سهلة، تبذل نفسها بحب لطلبة خجولين.

يرسم غافارني (Gavarni) هيئة وجهها المتلألئة، وجول جانان (Jules Janin) ينصب تمثالها الأهيف في الديكور الباريسي: إنّها تقطن سقيفةً، تأكل حسب حاجتها، لكنّ لها أزهاراً على نافذتها، وتطعم عصافير صغيرة. كي تثير الأعجاب عليها أن تكون بريئة: «شبه معدمة، فهي أكثر من غنية، إنها جذلى وسعيدة» (**بورتريهات ذاتية للفرنسيين**، 1841). الأدب، والمقالات أو الروايات المنشورة في الصحف، والكاريكاتير والرسوم والصور التوضيحية، التي حلت محل الأفكار النمطية لمؤلفات علم الطبائع النفسية، تشيع صورتها على نطاق واسع.

كانت ميمي بنسون لموسيه (1845)، من دون أن تكون حقاً امرأة جميلة، تغري الشباب اليافعين بأنفها الأخنس، وعينيها السوداوين المشعتين، ووجهها المستدير تحت القلنسوة الصغيرة؛ أسنانها الجميلة وضحكتها آيتان على سلامة الطوية، التي تجعلها تستبد بالقلوب وتخلب الألباب. ترهن روبها الوحيد حتى تساعد صديقتها روجيت الواقعة بين براثن البؤس تعيسة الحال، وتلبس من ثم ستارة ترتديها على أنها شال. الطالب أوجين، رقيق الحواشي، انبرى لمساعدتها، حين علم فجأة أن الفتاتين الشابتين تجلسان بمرح في مقهى **تورتوني؛** حيث تنفقان آخر فلس في جيبيهما، وهما تنفجران من الضحك.

تتبع الفتاة المرحة غريزتها؛ لقد حافظت على قليل من براءة الطفل المرحة، فتستدر إشفاق الذكور وعطفهم. أمية جاهلة؛ إنّها لا تحتج على توزيع الأدوار، وتلتحق من ثَمَّ بقفص طيور الفتيات الصالحات، حتى وإن كانت حياتها المستهترة ليست نموذجاً للأخلاقية؛ لأنها ليست أبداً مسؤولة عن جلافة المجتمع وقساوته، قساوةٍ تخضع لها من دون أن تخسر شيئاً من مزايا برودتها ولامبالاتها. ربما هي من أدّت إلى ظهور هؤلاء النساء اللطيفات والصغيرات والمتقلبات، اللائي زادت كوميديا الشارع من أعدادهنَّ في نهاية القرن التاسع ليبثن الحياة في نكاتها المضحكة. لكنّها كذلك ليست بلا وشائج شبه مع المرأة الطفلة، عنصر الأنوثة الأزلي، التي يأتي تقلب أحوالها ووهنها من ضعف دماغها. أمام ثقتها التي لا تتزعزع، يحلم الرجل بعالم تكون فيه رغبته خالصة، وخالية من مشاعر الذنب أو الخوف، ومشتركة ببراءة. مثل ملاك، تحقق المرأة الطفلة التطلعات الفحولية، وتخلق حساسية رومانسية قلقة.

فلنفكر في دعوات الشكر الساذجة والخاشعة للصغيرة بولين في **الجلد المسحور**، ولنقدّر قيمة ضحك منعش مثل ينبوع، قادر على تطهير كل انحرافات الرغبة. يراقب رفائيل عشيقته الشابة النائمة، «متمددة في دعة وهدوء مثل طفل صغير، ووجهها متجهٌ نحوه. بدت بولين كما لو أنها ما تزال تنظر إليه، وهي تمدّ ثغرها الجميل نصف المفتوح بنفس منتظم ونقي. أسنانها الصغيرة من البورسلين تبدد حمرة شفتيها الغضتين البضتين، التي ترتسم فوقها ابتسامة حائرة».

بولين المتزوجة هي فتاة وامرأة في آنٍ واحد؛ إنها لا تخجل من شيء، وفمها مثل ابتسامتها يوحيان بغياب أيّ مقاومة للرغبة الذكورية: «ضاحكة في المنام»، مغرمة حتى في الحلم؛ إنّها تقدم، في لغز النوم، «مسرات الحب الربيعية، فضلاً عن ضحكات ربيع عمرنا»[1]. هذه المسرات والأفراح لا

1 Balzac, *La Peau de chagrin*, in *Œuvres complètes*, t. 18, p. 276.

تكذب، لكنها سريعة الزوال، دائماً ما يتربص بها التدمير والموت اللذان يجسدهما الجلد المسحور. إن لم يكن ثمة امرأة متفوقة بعقلها، كما لا يملّ من تكرار ذلك الفيزيولوجيون،[1] في مقابل الغريزة الأنثوية، طالما أن المجتمع لم يفسدها، فهي قادرة على أن تمنح الرجل جميع مباهج الطبيعة.

هذه الضحكات والابتسامات البريئة للمرأة الملاك أو المرأة الطفلة، التي ستمثل ولادةُ الساذجة بياكسين[2] نموذجاً جديداً لها، مثّلت نقيضاً لهذا الضحك الآخر المتواتر للأسطورة الأنثوية: ضحك خاص، ومفسد، وهدام ينتمي إلى المرأة، لكن يمكن له أيضاً أن يضني بالفعل الفتاة الشابة أو الصبية. فناهيك عن الأعمال الطبية، شهدنا طوال القرن التاسع عشر «إخضاع سلوكيات النساء المنحرفة للطب النفسي»، وهي عملية تناقلها مجموع الأدب والروايات العظيمة لبلزاك وزولا، وكذلك عدد لا يحصى من المسلسلات الشعبية[3]. فمنذ حواء، كانت المرأة دائماً، هذه المغوية الساحرة، حليفةَ الشيطان والمرتشية، التي تضحك كي تحسِن الخداع، أو تستنفد أو تسلب الطاقات الفحولية.

لقد حباها [ريشارد] فاغنر قوته الغنائية. [مشهد] كلينغسور [الساحر الشرير] في أوبرا **بارسيفال** (*Parsifal*)، الذي يستدعي [الخادم] كوندري، يجعلها بدقة رمز أنوثة مدمّرة، «شيطان أنثى في ضحكتك!». وهي تجسد الفسق والبغاء، تختبر كوندري مختلف حالات الروح الأنثوية، بدءاً من الشهوانية الوثنية للطبيعة حتى الحب المتسامي بالتضحية، وضحكها الملعون يشير إلى تراجيديا الحب الإنساني. ورثت كوندري ملامح ساحرات الأمس الأزلي؛ إنها تعكس مخاوف وهواجس مجتمع يلفظ أنفاسه الأخيرة، «قلق»

---

1 Voir Marc Angelot, «La fin d'un sexe», *Romantisme*, 1989, n° 63, p. 15.

2 Marie-Anne Couderc, *Bécassine inconnue*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

3 Voir Yannick Ripa, *La Ronde des folles*, Paris, Aubier, 1986, p. 25.

من الاضطرابات الاجتماعية، ينهشه خوف من العودة إلى أميسية متسترة، هذا الخوف الذي اعتقد الأخوان غونكور أنهما استجلياه في هؤلاء النساء الكاتبات، الأمازونيات الحديثات، اللائي يتحيّن الفرصة سراً لينتقمنَ: «لم تأتِ النساء أبداً شيئاً لافتاً للنظر غير النوم مع رجال كثيرين، على حساب أخلاقهنَّ» (19 شباط/فبراير 1862).

إن جنون الحواس، الذي لا ينفصل عن ضحكٍ جامح لا يمكن التحكم فيه يشير إلى جنونٍ هستيريّ لنساء طفيليات يعتشنَ على حساب الآخرين، ومثليات جنس، وفتيات شابات شبقات، يستسلمنَ لخيالهنَّ ونزواتهنَّ، مجنوناتٍ بأجسادهنَّ، ناقصاتِ عقل، بلهاوات وماكرات خبيثات؛ تحل غريزة جامحة محلّ عقلهنَّ، لكن حين يتكلم عقلهنَّ، فذلك أفظع بما لا يقاس؛ لأنهنَّ يفقدنَ سحرهنَّ النرجسي. ثمة أدبٌ جمٌّ من الدرجة الثانية، في باريس خاصةً، تغذيه المتفرقات الإخبارية السريعة للمدن[1]، يجد متعته في لوحة انحرافاتهنَّ بتصوير شخصيات فاسدة، الفتاة العذراء الطائشة، البرجوازية المغناج التي تتصرف مثل امرأة طائشة ومرتشية، المرأة الزانية والعصابية والسحاقية المخدرة، المحظية، الفتيات اللائي تغريهنَّ الدعارة؛ تكون الهستيرية أحياناً مضحكة، مثلما هو الأمر في مسرح ألفونس أليه (Alphonse Allais)، وأحياناً أخرى كئيبة مغتمة أو تراجيدية، وهي تترجم قلق وأسى النخبة من التهديد، الذي يمثله التحرر النسائي على الجسم الاجتماعي.

يشير الكاتب البلجيكي كامي لومونيي (Camille Lemonnier) إلى «الطبع اللوسيفيري [الشيطاني]» لهؤلاء النساء الفهود اللائي «يُطلقن ضحكهنَّ الأزلي بين الأنقاض والأموات» (1885)؛ فهذه الضحكة ذاتها هي التي أضفاها جان ريشيان (Jean Richepin) على الملحاح (la Glu)، التي ترغم عشيقها على أن يضحك بملء فِيه معها على أمها،

---

1 Voir Marc Angenot, *Le Cru et le Faisandé*, Paris, Labor, 1986, p. 114 et *sq*.

أو ذلك الذي يمنحه لوران لبطلاته «ضحك شيطاني بحنجرة امرأة»[1]. إذا كانت البسمة العذبة، «الملطفة عمداً من قبل المومس»[2]، تتسرب مثل سم يقتل ببطء، فإن موجة الضحك تكشف عن أسنان غول مصفوفة من أجل عضة القبلة، وهي صورة رمزية للآدمية (أكل لحوم البشر): تتصل متعتها بالقسوة. ثمة قصيدة لموريس ماغر (Maurice Magre) تنصّب تمثالاً من البرونز لهذه المتوحشة المفترسة، يجسد علاقات الكراهية القائمة الناشبة بين الرجل والمرأة: «كان لمحبوبتي وجه من البرونز [...] / وهذا التمثال الساحر والقاسي/ ينفجر بين فينة وأخرى بضحكة طويلة قاتلة»[3].

وحين يشخنَ ويطعن في السن، ينخسفنَ في الوحل والقذارة، وبأجساد أنهكتها الأسقام، لا يبقى من جمالهنَّ سوى فمٍ واسع مصبوغ وأدرد ترتعد له الفرائص.

1 Cité par Mireille Dottin-Orsini, in *Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 263.

2 Barbey d'Aurevilly, *La Vengeance d'une femme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1966, p. 260.

3 *La Glu*, drame lyrique, 1883, Maurice Magre, *La Haine*, voir M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale...*, *op. cit.*, p. 263.

نانا، لولو، الشيطان الفنان

نساء المتعة أو بائعات الهوى، الفتاكات، الشريرات المؤذيات، اللوسيفيريات [الشيطانات]، اللائي يخفينَ رذائلهنَّ خلف ضحكهنَّ المسرف، يُعدِينَ المجتمع: الزهري يقتل، وقد كان موباسان وتولوز-لوتريك من بين ضحاياه. حسب دراسة ميراي دوتان-أورسيني (Mireille Dottin-Orsini) عن أعمال عدة ترجع إلى نهاية ذلك القرن، كانت «أحلام اليقظة هذه حول أنوثة بدائية» تكشف عن مخاوف الرجال من بقايا نظام أميسي شديد القوة والبأس، وتتنبأ بالأشياء قبل أوانها «ثأر الأمازونيات السريات اللائي يتحينَّ فرصتهنَّ». يمنح ضحكُ النصر النساء سلطةً تأسر الألباب. كانت نانا تتمتع بهذه السلطة من دون أن تبكي أبداً، قبل أن تموت بسبب مرض الزهري. إنها تجسد الشهوانية، الوحش الشنيع حاصد الأرواح البشرية، وتجد في الصَّغار والهوان فخراً وسعادة مثيرين.

لا طيّبة ولا شريرة، وطيشها ولا اكتراثها يجعلانها منيعة حصينة. وجهها الباسم والقميء هو وجه ميدوزا، التي ترسل رغباتها إلى الذين تغويهم بإبهارهم وتحويلهم إلى حجر؛ شبه عارية على الركح، يتفرسها مزاحو المسرح في صمت حين تتباهى في أوشحتها الشفيفة: «لم يعد أحد يضحك قط. وجوه الرجال، ذات الهيئة الجادة، تشرئب مع أنفها الرقيق، وفمها المهتاج والجاف من أيّ لعاب. يبدو كأن هواء عليلاً قد هبّ، حاملاً معه تهديداً جسيماً. فجأة، في بساطة وسذاجة الأطفال، تقوم المرأة، قلقةً، مرتعدةَ الفرائص كشأن باقي مثيلات جنسها، تستكشف عوالم الرغبة. كانت نانا تفتر دائماً عن بسمة، لكنها بسمةٌ حادة لآكلة الرجال»[1]. على مرأى موفا (Muffat) المهووس

1 É. Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, «Folio», 1977, p. 47.

بحبّها، تندفع ضحكتها العاشقة كالموج الهادر، ضحكة تهز جسدها وتشوهه، لكنها ليست موجهة إلى الآخر، ضحكة ممتزجة بالسخرية والتهلل والابتهاج والتحدي، ضحكة متمركزة على متعتها الخاصة.

نانا هي نسخة حديثة من سالومي الكتاب المقدس، المغوية الصهباء الدموية، التي ألهمت عديداً من الأعمال في نهاية القرن، عدا أن سالومي ما تزال عذراء. متعجرفة، وأفعوانية، ومغوية، ومرتعدة، ويسمانس في **أحلام يقظة دي إيسانت** مثل ريشارد شتراوس في أوبرا **سالومي** ينزلانها منزلة «إلهة الهستيريا الخالدة»، شبقةً مدفوعة بالكامل وراء نزواتها الحسية، فيما يضفي عليها أوسكار وايلد مشاعر متقدة إزاء ضحيتها: بإفراط في الرغبة، ينتهك المحرمات، تقتل جان بابتيست، وتقبّل الشفاهُ الباردة الرأسَ المجزوز. هيروديا س فلوبير تلثغ مثل طفل صغير لتطلب رأس القديس.

يركز الرسام رينيو انحرافها في شَعرها الأفعواني وثغر أحمر ممتلئ يفتر عن بسمة تكشف عن أسنان قاطعة مثل سيف. تنفجر ضحكة سالومي مثل انتشاء بدائي وبربري ما قبل الحضارة. أصبح عرضاً يقلد الفرح وينقل إلى الرجل سورته. يحمل معه الموت، غير محتشم، مجدف، لكنه أيضاً أخاذ وساحر، إنه يكشف عن الفرق بين الجنسين، غلو الأنوثة المتشوفة إلى الهيمنة.

نانا -يوضح زولا- تضحك بـ «بالابتهاج العصبي، الضحك البليد والشرير لطفل يمتعه تحطيم الأشياء»[1]. لم تكن سالومي بعد إلا صبية شابة، لكنها صبية شابة منحرفة. الراقصة الصغيرة حاملة باقة الورد [لإدغار] ديغاس، أخت سالومي، تعرف السحر اللاذع لابتسامتها المتوحشة[2] وإيماءاتها غير المتناسقة. الصبية المرحة والماكرة، في المشهد الرومانسي لنهاية هذا القرن،

---

1 *Ibid*., p. 417.

2 كان في وسعنا ترجمتها بابتسامة شبيهة بابتسامة فون. والفون كائن ميثولوجي نصفه إنسان ونصفه ماعز. (المترجم).

لم تعد تمت بصلة إلى براءة الطفولة، حتى لو كان ضحكها يدوي رنة كرنة الفضة. إنها المراهقة الخبيثة، التي تعي تمام الوعي قدرتها على الإغواء، وتستعملها كي تستعبد الآخر، ثرثارة مهذارة وراقصة، تثير الغضب، لكنها فاتنة. حسّاسة، هذا لا غبار عليه، لكنّها خبيرة قبل الأوان؛ لأن عمرها لا يجعلها في منأى عن الرغبة. مصنّفات الأغاني الخليعة والقصص البذيئة تعجّ بصبيات عمرهنَّ اثنتا عشرة سنة، أمّيات، غير مكترثات، لكنهنَّ متاحات، وهنَّ يشعلن في السرائر نار شهوة بهيمية.

كانت الشابة كونشيتا لبيير لويس «تبتسم بساقيها وتتحدث بجذعها»؛ لم يكن عمرها يربو عن الثامنة عشرة حين كانت تتلاعب بعاشقها ماتيو كدمية؛ كانت تستثيره وتغويه وتتمنع إلى درجة تعذيبه، وتخونه على مرأى منه، أو تتظاهر بذلك مع فتى من فتيان الحي، وهي تضحك وتبكي، تدافع بحرص شديد عن حريتها بانفجار ضحك سام هو أيضاً إعلان إيمان نسوي: «آه نعم! أضحك، وأضحك، مثلما لم يضحك أحد أبداً منذ أن بدأ الضحك على الأفواه. يُغشى علي، أختنق، أنفجر ضاحكة. [...] حرة طليقة، أنا متحررة منك، حرة إلى الرمق الأخير من حياتي»[1]. التربية، بعيداً عن أنها تعقّل الفتيات، تجعلهنَّ طموحات.

الكثير من بينهنَّ تعلمنَ «الأشياء الممنوعة» في المؤلفات الطبية العلمية، لكنهنَّ نادراتٌ أولئك النسوة اللائي يتجرّأنَ على استكشاف مجالات الانتهاك: منحرفةً حدّ السادية، ماري بطلة راشيلد (**المركيزة دو ساد**)، قرأت صفحات المعجم التي حرّرتها. ضحكها الذي لا يتوقف والمجنون المحموم يصفّق مثل «ضربة سوط». وهي طفلة، رأت ثوراً يُذبح، وأمها تشرب من الدم السائح في وعاء، حتى تستعيد عافيتها؛ ومنذئذٍ بات الدم وحده، والموت

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1973, t. V, p. 148.

وحده، يشبع رغبتها السادية؛ فتاة ذكية وخبيثة، تركت أخاها الصغير يموت وهي تضحك ضحكاً صامتاً، ضحكاً استحال في سنّ الرشد إلى «الضحك اللاذع للوحش، الذي يكشّر عن أسنانه». قاتلة ذكور، تستثير رغبة الرجال حتى تستنفد قواهم؛ تكشيرتها الشيطانية لا تعرف أيّ شفقة.

أصبحت المراهقة مركز اهتمام الأدب الحديث، الذي يتحدث من خلالها عن المرأة الأبدية، المرأة التي لا يمكن أن ينقذها من رغباتها المضطربة إلا الأمومة. يُعاش البلوغ كأنّه فوضى. غالباً ما تكون محرومة من الحب وحماية الأمومة، فهي تكبر كمتوحشة، بعيداً عن أيّ أخلاق. المزعجة المثيرة لولو، البهلوانة الصغيرة، التي ابتدعها شانسور (Champsaur) في نهاية القرن -كانت التمثيلية الإيمائية (1888) بمثابة تصميم أولي لرواية 1901- ستسحر التعبيرية الألمانية بعدوانية غرائزها وتدليسها: فرانك فيديكند (Frank Wedekind)، والسينمائي بابست (Pabst) الذي سيضفي عليها ملامح لويز بروكس، والمؤلف الموسيقي ألبان بيرغ (Alban Berg)، جعلوا منها كائناً مسكوناً بقوة شيطانية.

عند شانسور، تستغرق لولو في الضحك، امرأة متيقّظة يكاد ابتهاجها يخفي تشاؤماً عميقاً؛ لأنّ «الله لم يخلق العالم إلا ليضحك منه هو نفسه...».، يكتب مؤلف افتتاحيته آرسين أوساي (Arsène Houssay). إنّها الحقبة التي سيجد فيها البهلوان في العرض مكانةً جديدة قريبة من بطل التراجيديا. إنّ ما تعرفه لولو تعلّمته بمراقبة أمها، وبتصفح ورق كرتون كبير لتنميشات «شيطانية» لفيليسيان روبس (Félicien Rops)؛ حيث للنساء فموان وللرجال أذيال أمامية غريبة.

ساحرة، كاهنة شيطان أو جنية، خنثى أو ثنائية الجنس، تعشق التنكر، فتبقى حصينة. يشبه فمها وردة أرجوانية، أو ستاراً قرمزي اللون لمسرح ينفتح على مشهد الإغواء. دورانها حول نفسها، نطاتها ووثباتها الساخرة، تطاير

تنانيرها، توزّع سخرياتها اللاذعة مثل ضربات سوط. في باريس، حيث تكثر من غزواتها، تمدُّ لسانها [سخرية] لعاشقيها، بضحك سافر لصبية شديدة البأس: إنه قلب رجل، قالت بنبرة ازدراء. إن ألحقت به الأذى، فلأختبره؟ وتفتر عن ثنايا بيضاء أشبه بمصابيح صغيرة متلألئة، نضيدة في صفوف مضيئة على حافة هذا المسرح الصغير: فمها. [...] رفعت قدمها، ثم ضغطت قليلاً على قلبها، ثم ضغطت بقوة أكبر. تنفرج شفتاها، في تشكيرة وحش قاسٍ جميل، عن قواطعها الفاتكة[1].

1 Félicien Champsaur, *Lulu*, in Sophie Basch, *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», préface, 2002, p. 635.

واتت شانسور الجرأة ليخضع بطلته للانحطاط الذي يقتضيه مقام بهلوان السيرك، عالمٌ كانت النساء غائباتٍ عنه حتى ذلك الحين، لكنّ بطلته ذات القلب الحجري نالت فيه حريةً أبدية من دون أن تفقد إغراءها وجاذبيتها، وحداثتها تعلن ميلاد مثيلاتها. ينال كلٌّ من السيرك والمسرحية الإيمائية الشرف البرجوازي؛ إنهما يسخران بأمازيح وتقلبات مفاجئة في الرأي كثيرة من جميع حكماء العالم، من الكئيب شوبنهاور الذي تمّت ترقيته إلى بهلوان، ومن كل المتشائمين، ولكن أيضاً من الكوميديا القديمة وتهاريج عالم دال وأفل. العالم الجديد هو عالم خنازير ومال ثارت عليه لولو، مثلها مثل آلاف النساء.

لولو، المهرجة المثيرة للشهوة الجنسية (الأفروديتية)، تجسد الأنوثة المثالية حسب شانسور؛ إنها المتقلبة مثل «موجة بحر ذات ابتسامة غدارة لا تمل من الافترار عنها»، وتتمتع بـ «قوة رهيبة... ممتعة بشكل مرعب»، لكن سرعان ما يجعلها شانسور تختفي في سماء أفضل، لتتخلد نجمةً بين نجوم أخرى. على هذا النحو تبذر المرأة في الطفلة القوية، التي تلقّاها نقاد زمنها بوصفها المبشرة بمجتمع تحكمه النساء: «سوف تلتهم الرجل؛ ستكون قاتلة الحكم الأبدي... ستحوله إلى نحلة طنانة عبدة للخلية. ذلكم، يا سادتي، ما يبدو لي ما يدرك في هذا الخدر الصاخب المفتوح، في هذا الميدان الهائل للمرأة الحرة الذي هو الصالون، والمسرح، والحفل الموسيقي، والسيرك، والحفل الراقص في أوروبا»[1].

---

1 Sourya, «Petits théâtres et grandes baraques», *Le Bambou*, 1893, n° 2, cité par Sophie Basch, in *Romans de cirque*, *op. cit.*, p. 598.

المرأة الجديدة؟ إنها تبهر وترعب الرجال، الذين باتوا يخشون أكثر فأكثر من طاقتها الليبيدية (الجنسية) المشطة والسلطة التي تهفو إليها. صورتها الآسرة، وفمها القرمزي والنهم، يهيمنان على الإبداع الفني. حينما يتمثل [أوغست] دو فيليي دو ليل-أدام (Villiers de l'Isle Adam) حواء المستقبلية، فهو يُعنَى بمنحها جسداً مثالياً وروحاً على نموذج حلمه. وينهض العالم إيديسون بمهمة صنع هذه «الروبوت الإنسانية (andreide)»، التي وجّهها إلى صديقه لورد إيوالد، باستخدام جسد ميس آليسيا، البلهاء بارعة الجمال، لكن بعقل امرأة استثنائية غائبة عن الوعي. بفنه، يتقن العالم كل كليشيهات الجمال النسائي: بشرة صدفية متلألئة طيبة الرائحة، أوراك فونة [متوحشة]، «أسنان طفولية صغيرة جميلة وغضة»، عظمة أعين هادئة، «استعداد لابتسامة بريئة وماكرة وغنجة». الثغر خاصةً: يتعين أن يكون بنفسجي اللون، والأسنان من اللؤلؤ، دقيقة جداً إلى حدّ أنها لا توحي بأي عملية مضغ.

الحسناء آليسيا، التي بذلت جسدها للعملية السحرية، لم تلجأ إلى أطباء الأسنان الأمريكيين، الذين كانوا يعيشون في باريس في نهاية القرن، والذين استبدلوا الأسنان غير المنظمة «للأوانس» (الساذجات) بأطقم لا مثالية تشوبها شائبة؛ حيث إن العالم اكتفى بأخذ النموذج المثالي لفمها. وهكذا تصبح ابتسامة المرأة «المثالية» ابتسامةَ دمية رائعة يعبث بها الرجل من دون خطر؛ لأنها منتوج خالص لحلمه، فيما تبيد المرأة الواقعية. نساءٌ دمى، نساء للزينة، نساء آليات، نساء دمى متحركة؛ يعبّر لغز الأنثوي، أو «الطبيعة الأنثوية» أو «الطباع المؤنثة» -يقول الأخوان غونكور- عن نفسه من خلال الفم والضحك، المتحول بوساطة عملية تجميلية أرادت أن تنزع عنه الغرابة المقلقة.

في حال الإخفاق في طرد لعنة الخطر بصنع دمية، يمكننا أن نثير اشمئزاز النفس بوساطة صورة منفرة وقذرة – قطبا تشويه الطبيعة. الشفاه، التي تنم عن الدرن، تُختزل إلى أغشية مخاطية، المشهد الفاحش للعضو الجنسي ينوب مناب الوجه الملائكي، وكاريكاتيرات لسيدات مكتنزات وكثات الشعر تجتاح بطاقات الحقبة الجميلة (Belle Époque)، ما يؤجج اللعنات الذكورية: «ليت سماً مثل الغنغرينة، والجذام، والزهري ينبث فيك لينخر فَكَّيك، ويذيب مِحجريك...».، يقول كامي لومونيي وهو يستشيط غضباً.

ثمة صورتان متكررتان تتخللان تمثلات الفم الدموي، الذي ينبجس منه الضحك المديد القاتل: حاجبةً بغشائها الأسنان التي تلمع مثل «شفرة بيضاء»، إنّ الشفاه القرمزية تقارن أحياناً بـ «القطع» أو «العض»، وأحياناً يكون دورها الارتشاف الشره، متمططة بشكل مفرط، ومتحولة إلى فرج. «يفتر فمها الوسيع تحت شفتيها اللتين يعلوهما شارب عن وقاحة ذات بذاءة صادمة وجارحة»[1].

أثار السرياليون كثيراً وجوه النساء أولاء؛ حيث الفم عبارة عن عانة، والأنف عبارة عن سرة بطن، ومقل العيون عبارة عن نهود أو أثداء (**اغتصاب** ماغريت)؛ حيث الفم بشفاهٍ كبيرة وردية يحتلّ مكان بالوعة (**حلم كويتزاكاوتل** لبيلمر)، صور سوداوية كئيبة وحديثة للتليدة باوبو، التي فقدت ابتهاجها. بورتريهات، وصور فوتوغرافية، ولوحات فينوس العارية، تفرد عن قرب هذا الفم القرمزي المنطبع على وجه زائل، فم رمزي للغاية يظهر أسنانها، لكن خصلة شعر غامقة تلفت الانتباه إلى الظلمة والجنسانية.

العضو-الثقب الذي لا يروى: الشرب، الأكل، التقبيل، الضحك، الثرثرة، الريل، تصبح الحركات والتعبيرات لحيوانية بشعة ومنفرة؛ إنها تدنس سحر الوجه، قذارةً رأى فيها [جورج] بطاي قادح الأيروسية، أو الغثيان

---

1 Voir M. Dottin-Oisini, *Cette femme qu'ils disent fatale...*, *op. cit*.

بالأحرى. أليس انبعاث باوبو وغورغون من جديد هو ما يسكن رغبة هنري دو رينييه - «إنهنَّ يشمّرن عن تنانيرهنَّ، ويفسحن المجال لفيض طبيعتهنَّ بأن ينساب من أعماقهنَّ حين يضحكن»، أو رغبة سارتر وهو يعاين هؤلاء النساء المنهكات المحبطات، والعاريات والمترهلات، «اللائي يطلقنَ العنان للضحك، ويقلنَ: من الأنسب أن نضحك بصوت نَديٍّ»[1]؟

على هذا النحو ستتحدد الطبيعة الثابتة للمرأة، غولاً ضاحكة، شرهة نهمة ترتشف الأرواح. إنّ «وصم النساء بالهستيريا»، وإخضاع جسدهنَّ وجنسهنَّ للطب الذي يسكن مجتمعاً برمته، يهدفان، ربّما، كما يشير إلى ذلك ميشيل فوكو، إلى احتواء الرغبة البرجوازية لأبناء العوائل. تنفير الرغبة، يعمل تمثيلها كأنّه شكلٌ من «القميص الإيديولوجي» القاصد إلى تقييد الجسد الأنثوي.

1 Henri de Régnier, *Les Rencontres de M. de Bréot*, Paris, Mercure de France, 1904, et Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

نساء العروض

بين لا سالبيتريير ومقاهي الحفلات الموسيقية

تجترّ هذه الاستيطيقا الكليشيهات الكارهة للنساء حدّ المبالغة. أهي مسعى لحفنة من المهمشين يعزفون على وتر التابوهات الجنسية، أم هي بناء عقلي ابتُدِعَ كحصن يعصم من الابتذال والسطحية البرجوازيين؟ أم هي حلقة جديدة من مسلسل الحرب بين الجنسين، التي أدّى إليها صعود نجم الحركة النسوية؟ أهي تعبير عن الإنتاج غير الكافي للخطابات العلمية وأعمال الطب النفسي عن الغريزة الجنسية، والوراثة، والجنون، والجريمة، والدعارة؟ أم هي استعارة عن الاضطراب الاجتماعي بعد الاحتفالات الإمبراطورية، وهزيمة سنة 1870، والبلدة الدموية[1]؟ من كلّ لون طرف بلا شك. اجتاح كلٌّ من الثقافة والفن الحياةَ، أحياناً متأخرين عن التقدم الطبي، وأحياناً جاءا متقدمين على المعضلات الاجتماعية.

بيّن شاركو، بشكل جليّ، أنّ الهستيريا تصيب الرجال كما النساء، لكن الخيال الأدبي ما يزال يقدمُ العصابيات الهستيريات على أنهنَّ سمة مميزة للأنوثة، ويربط الحب المادي بالعصاب؛ يمنح المؤلفون أنفسهم، في أغلب الأحيان، في مشاهد العربدة والزنى، النساءَ زمامَ المبادرة، وهم بذلك يتنبؤون بمطالب حقيقية فعلاً تدور حول حريتهنَّ الجنسية، وحقهنَّ في المتعة. يتبادل كل من الحياة والفن والواقعية الفجة والنظام الإيديولوجي التأثير، يتشابكون باستمرار ويعرضون بصورة درامية على الدوام.

---

1 تسمى أيضاً الأسبوع الدموي. امتدت من 21 إلى 28 مايو، وهي الفترة الأكثر دموية من الحرب الأهلية لسنة 1871، وقد كانت حلقتها الأخيرة في مدينة باريس. (المترجم).

ففيما يتحمل أدب الأزهار الجنسية هذه الاستيهامات الذكورية، ثمة شكل فني غريب ودينامي يمزج الأجناس والرقصات والأغاني والنكات والتوريات والتلاعب الجناسي بالألفاظ والشعر في عروض انتقائية تجتذب جمهوراً غفيراً. تجد المرأة هنا حيزاً يمكنها فيه أن تفسر وتؤول وترتب الأدوار التي عيّنها لها مجتمع متزمت: فضاء الكباريه، ومقهى الحفلات الموسيقية، ثمّ فضاء القاعة الموسيقية. لأول مرة، أو تكاد، سوف تصعد على مسرح العرض لتبكي وتَضحك وتُضحك، وقد تبوأت فيه مكاناً رئيسياً. كان الطاقم الفني لأشهر العروض يضمّ على الأقلّ خمسة مغنين ومغنيات كوميديين، ومغنية رولاد[1]، وكونترالتو[2]، وتينور[3]، وباريتون[4]. تحتل سلسلة من الفتيات الحسناوات المكتنزات والفكهات مؤخرة المسرح، المصمّم من دون ديكور حتى لا يكون له مظهر المسرح، يستأنفنَ «كلامهنَّ المكرور الممل» بمقاطعة العرض بضحكاتهنَّ أو تصفيقاتهنَّ، فيما يبحث الفنانون، بعد نهاية العرض، عن طاولاتهم.

الصوت، والجسد، وتجهمات الوجه، والحركات البهلوانية، هي أدوات الفنان الذي يعبّر بها بحرية ومن دون أن يمنعه مانع أو رادع. محتوى العرض يتنوع من قاعة إلى أخرى، لكن العروض كلها تراهن على مزيج القصص البذيئة نفسه، وحب الثروة، والدعابات والمجون الفاحش، وأحلام العذارى (فتيات الورد)، التي تذهب حتى التلميح الإباحي في لغة الماخورات العامية، ولكن أيضاً في الأغاني الشعرية السخيفة والرومانسية، والمرثيات الوطنية، وأغاني الجيش. هذا دون نسيان الهجاء السياسي الذي يتخذ له هدفاً السلطة والدين.

---

1 مغنية تكرر لحنين بسرعة وتغني بنغمات خفيفة وسريعة. (المترجم).
2 مغنية ذات صوت جهير. (م).
3 مغنٍ صوته حاد. (م).
4 مغنٍ صوته جهوري. (م).

وقد حلَّ هذا النوع من العروض محل الفرق الغنائية التي حلتها الرقابة سنة 1852، ووجدت لها ملاذاً في المقاهي القديمة، أو الخمارات، أو قاعات الرقص، التي باتت نسياً منسياً، واستعيدت من خلال فنّ العمران الهوسماني. في سنة 1869 سيرى مسرح **فولي بيرجير** النور. ونحو سنة 1885، أصبحت باريس تضم أكثر من مئة مقهى حفلات موسيقية، حلت محلها الكباريهات. عرض «مقهى الحفلات الموسيقية» يعكس رغبة جنسية كامنة هوَّلت من قيمة الاتجاهات الاستطيقية الرائجة، بإزالة الحواجز بين الفن النخبوي لبعض الروائيين التشاؤميين [ما قبل الرمزيين] والجمهور الشعبي.

إنه يجمع بين الحقيقة والخيال، والسفاهات والوقاحات، والمبالغة والإسراف، والأيروسية، والنبرة الجنائزية، والسوداوية الملتاعة، وهو، خاصةً، يمنح الكلمة للفتيات إلى جانت الفتيان في عرضهم على خشبة المسرح. الصورة الأكثر تواتراً للمغنية هي صورة المرأة سيئة السمعة أو المومس، التي تغني وتصطرخ وتتخلع في المشي وتهز وركيها بتعرية صدرها، وذراعيها وساقيها تحت دائر وترتر توشي ملابسهنَّ. يستقبل الكثير من الكباريهات فنانين رديئين ومتجاسرين وقادرين فقط على أن يتلوّوا ويغضّنوا وجوههم؛ حيث إن جرأتهم المتحررة، بل الإباحية، ما تنفك تزداد. تنتشر هناك الدعارة بشكل مكشوف تقريباً. أغلب النقاد يدينون الاستيطيقا المبتذلة، بل المهينة والمحقرة، والمسرحيات الهزلية القصيرة لمؤلفي الأغاني «الخائبين»، لكن الأجواء تسحر ألباب الجمهور المبهوت المدهوش، وتستقطب أعداداً كبيرة منه. عندما تدخل الراقصة فيوليت إلى المسرح[1]، يهتف الجمهور: «انزعي بنطلونك!» «ارفعيه عالياً!» «أظهريه لنا» ... هؤلاء الفتيات هنَّ تلك اللائي تصفهنَّ روايات «الفتيات»، واللائي صنعهنَّ الشارع أو المستشفى. عرض

---

1 Concetta Condemi, *Les Cafés-Concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Edima, 1992, p. 87.

واقعي قاسٍ لا شفقة فيه، يكاد يكون فنياً، يرهب، بوطأة حقيقته، الأخوين غونكور في كازينو كاديه:

هؤلاء النساء البيضاوات بمسحوق الأرز الأبيض مثل داء أبيض، الشفاه مصبوغة باللون الأحمر بفرشاة، هؤلاء النساء المتبرجات ببشرة الموتى، الابتسامة النازفة في اللون الشاحب لغول... تبدو هؤلاء النساء بوجوههنَّ الحمقاء والمريضة أشباحاً ووحوشَ متعة. [...] امرأة بروب هافانية اللون ترقص، شعرها أشعث، فمها الواسع الذي ينفرج بضحكة -- ضحكة باخوسية في مستشفى لا ساليتريير. لقد برعت في أن تلقي بحماقة فوقها، وحولها، دوائر تنورتها كما لو أنها تدور في دوامة نسيج قطني... لم يكن ذلك أمراً غير محتشم، بل كان تجديفاً[1].

1 Frères Goncourt, *Journal*, 1865, t. II, p. 202 - 203.

إن خوف المرأة وجاذبيتها الفاتنة انفعالان لا ينفصلان، يغريان جمهوراً واسعاً من عامة الناس، من الشباب أو الأقل شباباً، بحثاً عن قشعريرات تسري بين أظهرهم، المرأة التي تتسفل بمعاشرة الأوباش، وتتآخى مع الفنانين، وتنغمس في البذاءة الغزلية، وتنهار من الضحك. شغبة، صائحة صارخة، متمردة، «تهتز من البهجة»، يصرخ الجمهور الهائج من الكلمات القذعاء في جوّ من الهرج والمرج. مزيج لاذع من الرهبة والضحك. بالنسبة إلى الأخوين غونكور، يتعلق الأمر بـ «ضحك قذر»، وبـ «رقصة سان غي» في بيسيتر (1866)، وفي جميع الأحوال بضحك إثارة أطلق إلى ما لا نهاية، أو ضحك استرخاء وتسلٍ حقيقي، ستتمكن في ما بعد صناعة العروض من استثماره وتسويقه في نظام الإنتاج.

إن إحالة الأخوين غونكور إلى الهستيريا تحطّ من قيمة العرض إلى شكل من أشكال «الغباء»: تغدو الثمالة عنفاً، تغذيه الحركات المضطربة للراقصين، والتكشيرات ولوي قسمات الوجه، والتمثيل الإيمائي، والالتواءات التي تهمد على حين فجأة، «وجوه بارزة التقاطيع تتصدع بغتة»[1]. الرجال – فنانو [كباريه] **شا نوار** [القط الأسود] أو **الإليزيه-مونمارتر**– ليسوا مجبرين على كشف أجسادهم[2]؛ الجميع يلعب من أجل الإبهار والإغواء بوثبات ونطات تشبه نوبات الصرع، وكثير من التفريغات الكهربائية، التي تجعل العرض مشهداً من الاختلاج الجماعي. تماماً مثل أن سالومي لفلوبير

1 Jean Richepin, *Braves gens, roman parisien*, 1886, cité par Rae Beth Gordon, *in* «Le Caf'conc et l'hystérie», *Romantisme*, 1989, n° 64, II.

2 (هنا وقع خطأ مطبعي ربما أو كان بسبب عدم انتباه المؤلفة. (المترجم).

تختم هيئاتها بوضعية تشبه «التقوس الهستيري»، فالراقصون والراقصات يتوقفون وقفات شهوانية مبالغاً فيها، يقرأ فيها الطبيب وضعية مرضيّة.

إن الهستيريا، هذا الشر المقدس، تجتاح الفن. الطبيب الشهير [بول ماري لويس] ريشيه، الذي وضع جدولاً شاملاً للسلوك السريري موضَّحاً بستٍّ وثمانين صورة ورمزاً بيانياً، رَصد عند مرضاه المضطربين ما يسميه «طور التهريج»، ومحاكاة متجهمة، وأجساد ملتوية وإيماءات مفككة، ومتقبضة، تتصلب فجأة في حالة من التخشب. الجسد الهستيري هو شكل من المسرح. يبين ريشيه أن المريض -والمريضة النرجسية بالأولى- تلعب فيه أدوار الإغواء: لأن الهستيرية تعمل على «تأجيج رغبة الآخر»[1]، سواء أكان طبيباً أم جمهوراً.

قام الأطباء في لا سالبيتريير بتصوير مرضاهم بطريقة منهجية (1876 - 1880) حتى يتمكنوا من أن يحددوا على الوجوه العلامات الظاهرة والسلوكيات الخاصة بكلّ مرض على حدة. لكن في هذه المجموعة الأيقونية الهائلة، لم يصور شاركو سوى النساء. إن الهستيريا، هذا المكتشف الفني العظيم، هي، أولاً وقبل أي شيء، باثولوجيا المرأة مرهفة الإحساس، المرأة التي تحركها الأهواء؛ أي «عرض الكينونة امرأة حتى». كانت أوغستين، إحدى مريضات لا سالبيترير البارزات، تفتر أولاً عن ابتسامة متباهية تناقض نظرتها، ويجتاح ضحكها كلَّ تقسيمة من تقسيمات وجهها، حاجباً باقي تقاطيعها. نصف عارية، تظهر نفسها في موقف ينمّ عن تحدٍّ وإغواء. في كل صورة من تلك الصور، يتجلى الفرح والألم ممتزجين، ومتطلبات الليبيدو، ووضعيات غريبة شاذة ومسرفة للتحرر تحول دون الكبت وصنوف الإحباط، التي، بالمحافظة على نفس الوضع، ترتقي إلى ذُرى قصوى من الجمال التشكيلي.

---

1 Georges Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982, p. 167.

جان أفريل (Jeanne Avril)، التي تعرضت في مراهقتها لنوبات عصبية، واستُقبلت في لا ساليتريير سنة 1882، الذي مكثت فيه أكثر من عام، تراقب وتصف هذا المشهد الهزلي لرفيقاتها، «مضطربات العقل»، والماكرات الخبيثات اللائي يقلّدن أحياناً النوبات بحركات بهلوانية شاذة، واللائي، في أثناء حفل الكرنفال، ينهمكنَ في رقصات هائجة، ومستثيرة، وغالباً فاحشة. أكثر من واحدة، بعد مغادرتها المستشفى، امتهنت عملاً في الكباريه. على مسرح مقاهي الحفلات الموسيقية، كما في قاعات لا ساليتريير، يُعبَّر عن الانفعالات والأهواء بوجوه مخضّبة أو مغتبطة أو كاسفة حزينة، مصحوبة (أي الانفعالات) بهزّ أرداف مهتاجة، وأقدام في الهواء وسيقان تقفز، في اضطراب فظيع ومبهج؛ حيث ألهمت الاستيطيقا الحديثة للثلث الأخير من القرن التاسع عشر: استيطيقا النشاز التي تمرّر، عبر الأغنية والجسد والصراخ، كلّ ما تمنعه الرقابة و«الذوق البرجوازي الرفيع».

هكذا كانت تمشي، راقصةً، ملهمةُ لوتريامون: «ها هي الحمقاء، التي تعبُر الشارع وهي ترقص، بينما هي شاخصة تتذكر شيئاً ما بصورة غامضة. تطلق انفجارات ضحك مثل ضبعة، تترك أجزاء من جملتها تمر. فستانها يتهدل حول ساقيها النحيلتين والمليئتين بالوحل. يلاحقها الأطفال، ويرشقونها بالحجر، كما لو كانت شحروراً»[1].

---

1 Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 136, cité par G. DidiHuberman, *ibid.*, p. 69.

على خلفية هذه التوليفة الممزوجة بالابتذال والفجور والدعر، وأحياناً الهستيريا، بدءاً بالكباريه الراقي إلى مقهى وضيع للحفلات الموسيقية، تُصنّف المغنيات، وفق أجناس عدة، إلى مغنيات مقهى الحفل الموسيقي، والخطيبات الفصيحات، والتيروليات، والمنشدات؛ في وسط شخصيات موهوبة وهزلية، تفوقت الجبارة تيريزا (1837 - 1891) بإتقانها، ونصرها كان ساحقاً. كانت تنتحل لنفسها قبح الهزلي وهي تتخلّص من قائمة بذيئة، تلعب بجسدها وذراعيها بقدر ما تغني، تسخر من الآخرين ومن نفسها. تحتفي الصحافة بتألقها على خشبة العرض، وحضورها الطاغي، وصوتها الذي يدوّي مثل طلقة مدفع – «كأنها أكلت آلة الصنج» - وضحكتها تعدي.

لم تكن جميلة، وما إن تظهر على خشبة المسرح حتى يرفع النقّاد من شأن ثغرها: «فم وسيع يضيق به هذا المكان الحقير (**مقهى موكا**)»؛ «يبدو فمها كأنه يلف حول رأسها»، نحيلة بأسنان كبيرة، أسنان «كلب مسعور» أو «قرش»، أشبه بالذكور بسبب القوة التي تظهرها؛ فم كبير، «أفتار الحيزبون»، الصورة المتواترة والفعالة دائماً في الأدب الكوميدي[1]. تنحّي تيريزا أيّ صورة ودودة للإغواء: إنّها تحشد قواها بالأحرى لتفقد سحر الأنثى فيها؛ «لكن ربما هنا مكمن الجانب اللاذع وذروة اللذع». يكتب الناقد لوي فويو.

وهذا لا يمنعها من أن تعزف على وتر المشاعر، وتغنّي كي تُبكِي الآخرين، وتأخذ نبرة خرير الجدول المائي، من دون أن تذرّ «الفلفل الحريف على

1 Élisabeth Pillet, «Rires de femmes, du caf'conc au Onewoman-shows», *Lunes*, 1999, n° 7, p. 61.

مربّى لا طعم له». تيريزا لها مؤلفوها المنجذبون لها -دائماً من الرجال- الذين يكتبون لها أغانيَ لاذعة ووقحة؛ حيث تسخر بمتعة من شقيقاتها الإناث ومصائبهنَّ، بينما تطالب بالحرية من أجلهنَّ، وتطمس، كما يطيب لها، المعالم الهوياتية بين الرجال والنساء: **المرأة الملتحية**، **والملحاح** (La Glu)، **وثلاثمئة أنثى**، التي ألف موسيقاها [جاك] أوفنباخ، هي من بين نجاحاتها. لقد تحدثنا بصدد تحريضاتها ووقوفها وراء «لا مارسايز الخاصة بالنساء». وبعدها، اضطلعت مغنيات أخريات بدور المرأة البطلة والمرحة، أو دور الحيزبون البدينة ذات الأثداء المتدلية، مثل بولا بريبيون، الملقبة بـ «شبيهة تاناغرا» المحزمة في زي عسكري لكولونيل، وسوزان لاجيي، وفيكتوري نديميه، التي كانت معجبة بجول لوميتر.

جان بلوخ تغني في **الألكراز الشتوي**[1] سنة 1872، ثم في **سكالا** أو **شاتليه**: كانت تثير ضحك كلّ باريس؛ صغيرة وسمينة، كان يكفيها أن تظهر على المسرح لكي تثير الغبطة والمرح، وهي تحسن فن السخرية من نفسها: «لمّا كنت لا أحب أن آتي ما يأتيه الجميع، زاد حجمي عرضاً». فيما كان الرجال الشبان يكتشفون الدور المغوي لمغني أغانٍ عاطفية (chanteur de charme) بفضل صوته الصادح الساحر، لا تتردد هؤلاء النساء في أن يرسمنَ لأنفسهنَّ كاريكاتيراً؛ إنهنَّ يعتمرن قبعة عسكرية، وكرباجاً، وينتحلن صفات الرجال، لكن التهديد الذي يمثلنَه تخفّ حدّته تحت دوي ضحكهنَّ، وإن كنَّ يستخففنَ من السر المكنون لجبروت المرأة النهمة وقدرتها المطلقة، ولا سيما جبروتها الأمومي، فظرافتهنَّ وروح دعابتهنَّ ترافع أيضاً، على نحو غير مباشر، عن انعتاق النساء. فمن خلال مسرح العروض المنوعة تستولي النساء بدورهنَّ على سلطة إضحاك الآخرين.

---

1 مقهى حفلات وعروض موسيقية في باريس. (المترجم).

إيفيت غيلبير (1867 - 1944) الدميمة متداخلة المعالم ليست أقلّ من تيريزا، لكن القبح يصبح، بطريقتها، وسيلة إغراء يتجمّل أناقة وحسناً؛ «إنها رقيقة مثل زاويتين، وتريد أن تكون مضحكة». يسخر الجمهور. في الواقع يجيء النجاح سريعاً، في **الإلدورادو**، ثم بين الشعراء الذين يكتبون الأغاني في **إيدن كونسير [حفل عدن]**، وفي **مولان-روج (الطاحونة الحمراء)**. صهباء، مخلعة المشية، شاحبة، بأنف كبير مضحك، وعنق رقيق جداً وطويل جداً تدخله أو تخرجه بوتيرة منظمة، وصدرية من الساتان الأخضر تكشف عن صدر مسطح غير كاعب، دائماً ما تتناول قفازين أسودين، تتصنع البساطة، والسذاجة، والأناقة: «أولاً سأُضحك الجمهور، ثم سنرى ما يحدث. لكن الضحك فنون وألوان، وأنا أحلم بابتهاج ومرح صاخب، ودموع، وانفعالات ومشاعر، بأشكال جديدة. [...] أريد خاصة، وقبل أي شيء، أن أظهر أنيقة للغاية حتى يُتاح لي أن أجرؤ على أي شيء من بين قائمةٍ أنا من يقرّر إن كان يتعيّن أن أمزج الفاحش الأقذع بالهجاء المحجوب»[1].

كانت إيفيت ذكية تواجه العالم كما هو. تجد متعتها في البحث عن مزيد من التفاصيل، واكتشاف ما هو شاذ ومنحرف عند البرجوازيين الجادين، وما هو بريء لدى الفتيات الساقطات. تبدو سكيتشاتها (عروضها القصيرة) مثل مهازل جيدة، لكنها تهكمية قليلاً مثل «السكيرة»، أو «العذارى»، أو قصة «الخنزير الصغير» بذيله على شكل برامة أو مثقاب، التي تسخر من العلاقات الثلاثية. كانت تكتب نصوصها أحياناً، لكنها، في الأغلب من الحالات، تحدد الموضوع فحسب. تحت كلمات مهذبة، بلهجة إنجليزية لخادم، أو بالتصرف كفتاة صغيرة متحررة، أو من خلال إيماءات فتى وحركاته ورقته، لا تزداد مطالبها إلا حدة:

1 Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, 1927, p. 45 et p. 51.

قليلاً ما آتي حماقات،

لكن حين أفعل، آه! يا إلهي!

أتخطى كل النزوات:

لا أعود فتاة بل أمسي فتى

هيا نستمتع، هيا نمرح...

مقهى الحفلات الموسيقية وقاعة العروض المنوعة أصبحا صناعة، ويتعلق الأمر، بالنسبة إلى مديريها، بـ «اصطفاء» المواهب التي من شأنها أن تضحك الجماهير. إلى جانب النساء الصغيرات لباريس، الجذابات والسوقيات الوضيعات بعض الشيء، اللائي يرفعنَ أرجلهنَّ في مسرحيات هزلية، ويدرنَ أمتاراً من الكشكشات من الدانتيلا على أنغام رقصة الكانكان في سرعة جهنمية، تستأنف المغنيات الكوميديات التقليد، ويواصلنَ البحث عن إثارة انفعالات قوية، وإضحاك الجمهور ضحكاً صاخباً، واستثمار سخريتهنَّ. لا سبيل إلى التوفيق بين ضحكهنَّ وقوانين الجمال، فهنَّ يشدّدن على عيوبهنَّ ليستفدن من ذلك.

وصفت كوليت للأجيال القادمة قوام «العاملة المرحة» والتنانير بالغة القصر لبولير المتهدجة والمختلجة التي تؤدي دورَ كلودين، والهيئات الوقحة والمتهتكة لفتيات خاسفات في قاعات العروض الموسيقية، والوجه الصبياني المبهوت، «غير المكتمل»، لميستنغيت، حين تغني **زهرة الكلة** (Fleur de Bille) ببسمتها المتعطشة إلى كشف مواهبها. سواء كنَّ مغنيات مقاهي حفلات موسيقية أم خطيبات مفوهات، هؤلاء الفنانات يفرضنَ نموذجاً جديداً من النساء الماكرات، وهنَّ ما يزلنَ طفلات أو فتيات يافعات مستفزات، يقمنَ توازن بهلوان الحبل بين «الفكاهة والمرح» والأسى والكآبة، وبين الاستهزاء اللاذع واللطافة، وبين القبح والجمال. الأفضل من بينهنَّ لسنَ

خائفاتٍ من اللعب بسيمائهنَّ، والالتواءات والنبرات الهزلية، التي تجعلهنَّ يبدونَ دميمات بشعات.

بالنسبة إلى ماري دوباس، الهيئة الرقيقة تعكس أنوثة رفيعة الذوق تحت فستان بدوائر لفتاة صغيرة نموذجية، حينما تتحرك الأكتاف العريضة فجأة، والأذرع القوية: مباغتة الحركات الشاذة، وتبدلات الصوت، والوجه الجريء، تكشف عن فتاة تتشبه بالرجال، وكاريكاتير فتاة. تنفجر موجات الضحك الهادرة على مرأى ومسمع كثير من الفكاهة والذكاء: «امرأة فاتنة ومضحكة في الوقت نفسه، وبكلمة شحرور أبيض». تصرخ أدريان مونييه. لكن ماري دوبا نفسها لا تَسلمُ تماماً من هذا الجنون، الذي يميز، بشكل مستبهم، الضحك الأنثوي. تبوح كوليت، الأمضى في نقد عصرها، بأنها تحب في نفسها حين تكون على هيئة «حولاء عصبية تنطق كلمات وهي تخفي وجهها بكفيها – التي تشفعها فجأة بسر هستيري»[1].

---

1 Colette, *La Jumelle noire*, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, t. iii, «La Revue de l'ABC», 28 juin 1938.

الجذل الأسوان

بعض الجذل مات بعد الحرب [الكونية] العظمى، وما ناب منابها لم يكن دائماً بفكاهته ولا بصراحته ولا بمهارته. تتبين كوليت آثار هذا الجدب من خلال ألعاب الموضة والقوانين الاستطيقية الجديدة، منذ أن شرع المصممون في أن يفرضوا على النساء، وحتى على الكوميديات، أجساداً مهزولة عجفاء. تصوم الفتيات عن الأكل، ومن ثمّ كآبتهنَّ الحادة وهيئتهنَّ التي تشبه هيئة الفتيان. حتى **لي فولي برجير** لم تعد تظهر هذه الأجساد المستديرة من زمن غابر. أين اختفت ريجان، التي كانت «تمسك تنورتها بأصابعها حتى تتباهى بمؤخرتها الجميلة»؟ كانت نتائج «فن الطبخ بالنسيان» هذا سرعان ما تظهر: «تضج المسارح بساذجات مملات، وعاشقات باردات. لا نتحدث عن الكوميدي، بل نشهد اختفاء جنس بحاله»[1].

إن أجواء ما بعد الحرب باضطراباتها وقلاقلها لم تكن مهيَّأة بعدُ للضحك الجامح. طمست أوركسترات هَوايْ وفرق موسيقا الجاز الأولى آخر مغنيات مقاهي الحفلات الموسيقية في **فولي برجير** فيما كانت السينما الأمريكية تصدِّر الابتسامات البيضاء وقرون (refaits) مغويات الرجال هؤلاء – المغويات أو مصاصات الدماء. مغوية الرجال السينمائية (ثيدا بارا)، التي ولدت سنة 1914، تقبّل لأول مرة علناً حبيبها، وأذاعت صورة حسية للأيروسية الهوليوودية، لكن هذه المغوية والعنيفة، ذات البسمة المدمرة، لا تحظى بشعبية أكثر مما يدفع جمالها الباهر إلى الاعتقاد بأن النساء لا يتعرّفن على أنفسهنَّ في كاريكاتير الرغبة هذا.

1 Colette, «La revue des *Folies bergère*», in *ibid.*, p. 1210.

إن الحضارات -يكتب الأخوان غونكور سنة 1857- ليست مجرد تحول في أفكار وعادات العقل فحسب، «إنها أيضاً تغيّرٌ لعادات الجسد». ينتمي الضحك إلى هذه التعبيرات الجسدية الجديدة، التي عملت العروض على تطويرها، ووجدت مؤلفات فنّ العيش عناءً في تدجينها وتهذيبها. يصبح الضحك أقوى على وجوه النساء، ويبقي حاملاً لمعنى شكل من الهستيريا والابتذال؛ إن عبّر عنه بفرحٍ رجلٌ مرح فهو ينمّ عن شكل من الحرية التي استولت عليها النساء. ماري كريزينّكا، واحدة من الملهمات القليلات **للقط الأسود** (شا نوار)، تؤلف «باخوسيات» (Bacchanales)؛ حيث الضحك المطلق «يدقّ أجراس فاخرة»، وأغنيتها الضاحكة تُشبّه بغناء ساحرات أترحه الحب:

إنه الجذل -كم هو حزين-

إنه الخوف والظمأ إلى النسيان الشافي،

والنسيان المدمر

لكل شيء،

الذي يحتضن: ضاحكاً وصارخاً،

هؤلاء الكائنات المسكينات في مهب

الفرح الأمرّ،

يعانق عناقات حب سريعة

من دون حب[1].

1 «Le sabbat», *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, 1996, p. 238.

ينتهي القرن بضحك سوداوي بالنسبة إلى الرجال كما النساء: «عدميو الهزل، الساخرون المزاحون، اللعانون، الفنون غير المتنافرة ومجموعة أشعثي الشعر (الأدبية) يؤلّهون الضحك الأحمق»[1]. الرؤية المحبطة للعالم غذّت إنتاجاً أدبياً أطلق فيه الكتّاب المعاتيه الأعنّة لأنفسهم، على غرار ألفونس أليه، أو جول رونار، أو كورتلين، أو ألفريد جاري، أو تريستان برنار، الذين أصبح الضحك في أعينهم أقرب إلى الإيديولوجيا[2].

أما بالنسبة إلى النساء، فالجمهورية الثالثة الفتية، وهي ما تزال في بداياتها، لم تمنحهنَّ أيّ حق. «كان ثمة مواطنون، لكن لم يكن ثمة مواطنات؛ هنا مكمن حالة عنيفة» يكتب فيكتور هيغو إلى ليون ريشيه، مؤلف مرافعة تدافع عن **المرأة الحرة** (1877). بيد أنه ما لم تتوقف بطلات المسرح في غنائهنَّ حدّ الملل (à cœur joie)، كان بالتحديد أنهنَّ يظهرن، من خلال الضحك وحرية إضحاك الناس، سلطة جديدة تكاد تكون ثورية.

1 G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*

2 *Ibid.*, p. 500 - 505.

عقل الطفولة

إن تاريخ النساء كان لردح طويل من الزمن تاريخ قمعهنّ. أن نتساءل عن ضحكهنَّ يعني رصد اللحظات والأوقات التي يمكنهنَّ أن يقطعنَ فيها، بلا غضب، علاقاتهنَّ بالشخصيات النسائية الخاضعة أو الضحايا الراضيات للأجيال السابقة، وحيث ينتقلنَ من ضحك دفاعي، إن لم نقل انتقامي، إلى ضحك حر وأخوي. التابوهات لا تموت بسهولة والتحولات تكون بطيئة. والمغنيات المضحكات في الكباريهات وقاعات الموسيقا (العروض المتنوعة) لا زلن يكيِّفنَ عروضهنَّ المسرحية القصيرة (اسكتشاتهنَّ) المثيرة وفق رغبات الرجال الذين يتوقعون منهنَّ تسلية ولهواً متبلاً بالانتهاكات.

لا يمكن لإميل زولا أن يتصور امرأة حرة إلا إذا كانت عزباء، وبلا رغبة ولا فرح. برودون، النموذج الذي يُحتذى للبروليتاريا الفرنسية في ظلّ الإمبراطورية الثانية، يقدّر أنّ المرأة «لا تستطيع تحمل التركيز العقلي» للرجل. يكتفي الخطاب التحرري التخلي عن الصور المصطنعة للأنوثة: الإوزة البيضاء[1]، الحيزبون، المرأة المغوية التي لا تقاوم، المكبوتة التي نهشتها ازدواجية الميول الجنسية التي تسخر منها روايات نهاية القرن التاسع عشر. يلخص جول رونار، بحس فكاهي، المعركة النسوية إبانئذٍ في كلمات زهيدات: «النسوية هي عدم الاتكال على أمير الأحلام» (**مذكرات**، 24 تشرين الأول/أكتوبر 1904).

1 فيها غمز إلى الفتاة البلهاء الغبية. (المترجم).

إن الحرب بين الجنسين لا تندرج في استراتيجيات الحرب بين الطبقات. على الرغم من تأسيس جمعيات للحقوق المدنية والسياسية للنساء في عهد الجمهورية الثالثة، ورغم نهضة صحافة نسوية فتية، فالعصيان والتمرد لم يجد سوى دعم رسمي قليل، وسرعان ما أعادت أهوال الحرب العظمى الزوجات إلى بيوتهنَّ. كان رجلاً يُسمى فيكتور مارغريت مَن ابتكر الصورة الجريئة والمنبوذة للمرأة الحديثة المنحدرة من طبقة راقية، التي أعلنت الانشقاق عن النظام الذكوري الأزلي المتزمت: إن [رواية] «المتشبهة بالفتيان» الصادرة سنة 1922، السنة عينها التي رفض فيها مجلس الشيوخ حقَّ النساء في التصويت؛ الكتاب، الذي تسبّبت خلاعاته و«عربداته» في صراخ الشرفاء بذعر، بيعت منها مئات الآلاف من النسخ، الأمر الذي أثار فضيحة وقتها.

ولجت «المثقفات» الفرنسيات[1]، بأعداد متزايدة، الجامعيات، والصحفيات، والروائيات، المشهد الأدبي من دون صخب بين الحربين؛ بعد التسامح معهنَّ، أصبحت كتاباتهنَّ تُصنَّف في فئة ثقافة دنيا، ولم يكسبنَ شرعيتهنَّ بوصفهنّ كاتبات إلا بالتدريج. على الرغم من الموانع والحواجز، ما فتئت المعركة النسوية متواصلة في الحياة اليومية؛ إنها تمسّ كلّ الميادين التي تُرهَن بمصير المرأة، سواء الأسرية، أم القانونية، أم السياسية، أم الجنسية: ثيمات في منتهى الجدية والأهمية، لا يكون الضحك فيها لائقاً. أسلوب الضحك لا يُستدعى كثيراً في مجمل الأعمال الفلسفية والتاريخية، التي كرستها سيمون دو بوفوار للشرط الأنثوي الغارق في «الجانب العكسي الطارئ، والعبثي، وغير المبرر للصرح المهيب الذي بناه الذكور»[2]. على الرغم

1 Une estimation indique qu'on est passé d'une vingtaine de femmes de lettres en 1860 à plus de 700 en 1908. Voir Nathalie Heinich, «Femmes écrivains: écriture et indépendance», in *Intellectuelles, du genre en histoire des intellectuels*, *op. cit.*, p. 154.

2 S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, *op. cit.*, p. 520.

من نجاح كتاب **الجنس الثاني** في فرنسا وما وراء الأطلسي، فإن الاحتجاج النسوي لا زال في انحسار وتقهقر، إنه في «الدرك الأدنى من الموجة».

كادت تختفي «الصالونات الأدبية» تقريباً، واختفت معها متعة الأحاديث المختلطة والضاحكة. المناضلات، اللائي حصلنَ على دبلومات جامعية، سيحملنَ شيئاً فشيئاً المشعلَ في سنوات 1960. مستلهماتٍ النموذج الأمريكي[1]، سيستفدنَ من القطائع الفكرية الكبرى لِما بعد الحربين: البنيوية، «الرواية الجديدة»، ماي 68، التفكيكية، لينخرطنَ في المعركة: تأسست حركة التحرير النسوي (ح.ت.ن) سنة 1970، جماعةً أقلية راديكالية، لكنّها رمزياً نشطة كثيراً؛ تطالب هذه الحركة بالفصل بين الجنسين، وتهاجم اللغة، وتنافح من أجل ولوج النساء إلى كلّ المهن، وتعمل على تعزيز استعمال وسائل منع الحمل، لكنّها لا تزدري الفكاهة والدعابة لتصاحب مظاهراتها بنكات وشعارات مضحكة؛ «الاغتصاب الليلي، حرث الرجال»، «لا أهداب زائفة ولا آلات ثقب»...

يتمتع بعضهنَّ برؤية تنبؤية لامرأة الغد؛ تلك التي لا تضحك فقط كيما تسخر وتتهكم من السلطة الذكورية، بل كيما تعبر عن تعاطفها: «بكت النساء كثيراً ثقافياً، لكن ما إن توقفت دموعهن حتى حل محلها الضحك حد الإغراب. كان تفجراً، كان تدفقاً، كان ضرباً من الفكاهة لم نتوقع أن نلفيها لدى النساء؛ إنّها الفكاهة التي ترى الرجل في مكان قصيّ بعيد إلى درجة أنّه لا يُرَى أبداً» (إيلين سيكسو، «الجنس أو الرأس»، 1976). الضحك، يا لها من سيادة!

---

1 Delphine Launier, « La reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains », in *Intellectuelles, du genre en histoire*, *op. cit.*, p. 191.

فرجينيا وولف الرائدة الأولى

إنها فتاة إنجليزية عمرها ثلاث وعشرون ربيعاً، اسمها فرجينيا ستيفن، فرجينيا وولف لاحقاً، هي التي كانت من بين الأوليات اللائي عبّرنا بالكلمة عن خصوصية الإبداع الأدبي النسائي، والدور التحريري للضحك، في مقال بديع عنوانه «قيمة الضحك»، كتبته سنة 1905 من أجل **الغارديان**. على الرغم من اكتئابٍ عميقٍ دفعها في ما بعد إلى الانتحار، تتعرّف فرجينيا وولف في الميل الطبيعي إلى الضحك خاصيةً من الخصائص الأساسية في الكتابة النسائية، مجهراً معدلاً لرؤية العالم «بغراباته واختلالاته وانحرافاته» بمعزل عن الأعراف والتقاليد؛ إن الضحك يصقل، إنّه «يُظهِر لنا الكائنات كما هي فعلاً، مجردةً من بهرج الثروة والطبقة الاجتماعية والتربية والتعليم»، ويزعزع اليقينيات.

والحال أنّ المرأة في موقعٍ أفضل من أيّ كان لتكتشف حيل المجتمع؛ إذا كانت اعتُبِرَت أدنى مكانةً، فهي لا تمتلك معرفةً يُحتمَل أن تفسد نظرتها أو تتدخل في حكمها: إنّ نظرتها الساذجة والثاقبة تسخر من الادعاءات الاجتماعية، وضحكها يستعيد ما كان في الحياة من أمور أكثر اعتيادية واحتشاماً، سقط متاع يومي بسيط. إن النبرة «المهيبة»، المنمقة، التي يأخذها الرجال ليعبروا عن مجاملاتهم أو فرض آرائهم، تثير فيها ضحكاً متواصلاً لا يُقاوم. ضحكها ليس ضحك قَصَاص، بل ضحك تعاطف على انتهاكات المنطق، وعلى كل ما يمكن أن يزعج النظام المصطنع للمجتمع البطريركي. «بإجزالها المديح للضحك، تطالب فرجينيا وولف بكلّ ما يذمّه المجتمع وينتقص من قيمته»[1].

---

1 Christine Reynier, «Virginia Stephen et le rire comme horizon», *Études britanniques contemporaines*, 2011.

تقويض أسس التراتبية، والتحرّر من الأعراف الأدبية، وتغيير التراتبية، بالحرص على وصف أيّ شيء تافهٍ بأبّهة وبذخ حدث عظيم؛ هذا كان طموح فرجينيا وولف في (**غرفة للمرء وحده**) (1929). إن الرواية، حسب رأيها، الجنس الأكثر مرونة والأكثر ملاءمة للإلهام الأنثوي: المرأة التي تكتب تنظر نظرة جديدة إلى الحياة اليومية، وتضفي على سردها إطاراً شخصياً، ويأتي أحياناً متقطعاً ومربكاً: هكذا «يمكننا أن نجازف بالقول إنّ كتب النساء يجب أن تكون أقصر، وأكثر تركيزاً من كتب الرجال»؛ لأنهنَّ دائماً يتناولنَ بالتناوب أنشطة كثيرة، ويعرض لهن أن يقاطعن، أو يكنّ متأخرات عن وقت الغداء» - ساعة الغداء العصيبة تلك لربة البيت التي ذكرتها سابقاً، منذ خمسمئة عام خلت، كريستين دو بيزان في هجائيتها.

في **غرفة للمرء وحده**، تبتكر فرجينيا وولف بنيات روائية أخرى، وتخلق شخصية خيالية لروائية، ماري كارمايكل، التي ليست بارعة الذكاء لكنها امرأة عاقلة وذكية بما يكفي حتى تنخدع بالحجج الزائفة للتفوق الذكوري: الراوئية، بصرف النظر إن كانت فرجينيا أو ماري، تراقب المجتمع من دون أن تشعر بأنّها مضطرة إلى أن تتألق، أو تستخدم مفردات طنانة، أو تحكي حكاية رجل عظيم عالي المقام.

إنها تصف بالتفصيل ربة بيت مشغولة بإعداد وجبات الطعام، ونظافة الأطباق، وطبيعة الخوف المجفف أو البودينغ المقدم إلى الرجال، ما يضعها بداهة في خانة النساء اللائي يعتبرهنَّ الرجال أدنى درجة؛ المشاعر الكبرى للقلب الإنساني، والحب، والموت، تنفلت منها كما لو أنها كانت «على وشك الشعور بالأشياء المرغوبة في اللحظة المطلوبة». كانت تجد نفسها «عاجزة عن عرض جمل جهورية رنانة». من المؤكد أن الرواية الخيالية لماري كارمايكل «ستتلف في غضون عشرات السنين»، تسخر فرجينيا، لكنّ ماري، وهي تكتب، ليست مقيدة بأيّ قيد خارجي، وهي «تستمتع مثل نبتة خرجت لتوها إلى الهواء الطلق بكل ما تراه وتسمعه».

إن ضحك فرجينيا ليس عدائياً؛ إنه حليف الصحة: يجب «أن نتعلم الضحك من دون شعور بالمرارة من عجرفة وتفاهة -دعنا نقل بالأحرى- خصوصيات هذه الكلمة الأقل إيذاء، الجنس الآخر...». (نسوية رغم أنها ترفض هذه التسمية)، إنها تتحسر لأنّ النساء لا يملكنَ لا المال ولا الفضاء الخاص بهنَّ الضروريين لحريتهنَّ، وهي تدافع عن قضيتها دون أن تشهر سلاح الحرب، لكن من دون أن تقوّض بلمساتها الهزلية الأرض؛ حيث يصادر الرجال الحق والسلطة.

ففيما التهكم عاجز عن تغيير العالم، الضحك النسائي هو لغة جديدة حاملة متعة حتى في وطأة الحياة اليومية. تطلب فرجينيا من كل المتمردات شكلاً من التعاطف مع الجنس الآخر: إن الترويح عن النفس بالفكاهة يسمح بالتخلص من الانفعالات كما من الأحكام المسبقة. الدخول إلى الأدب «بأصوات متكافئة» واستخدام كلّ أشكال الضحك لتجاوز الاختلافات: وهذا قد يكون، من دون التخلي عن المعركة النسوية، فرصة للتفكير بصورة مغايرة في العلاقة في «جماعة من خلال الضحك»[1]، وإيجاد تواطؤ أخوي؛ حيث لا يكون على الرجل دائماً أن يثبت فحولته، وحيث المرأة لا تُذكر من دون توقف مصيرها البيولوجي[2].

يتبع التاريخ الثقافي للنساء إيقاعه الخاص، ليس من جهة ضحك مدمر ماحق، بل بالأحرى من جهة مشروع حيوي ومتمرد وغير منفصل عن تحرر وكامن، بدأت جرثومته تختمر بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر. لأن ثمة صوتاً خاصاً وفريداً، وتنبؤياً لهذه الضحكات النسائية، التي أخذت تتحرر شيئاً

---

1 Titre d'une communication de Robert Harvey, in *Marguerite Duras*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (23 au 30 juillet 1993), éd. Alain Vircondelet, Paris, Éditions Écriture, 1994, p. 197 - 216.

2 Robert Favre, *Le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, «Arlequin, ou le rire de libération».

فشيئاً من اللحظة التي تصدّعت فيها سلطة المعرفة والإيديولوجيا البطريركية. تستمد النساء في تجربتهنّ «معرفة مضادة» مهدئة تتخذ لها موضوعاً أثيراً العلاقةَ بالطبيعة والجسد، ويبلغ ذلك حدّ تحمّل جريرة هذا اللمم أو هذا الجنون الهستيري الذي نتهمهنّ به مراراً[1]. إن الضحك يسبق اللغة.

ترى لو أندرياس سالومه أنّ المرأة ليست «حاضرة بالنسبة إلى نفسها» كفاية، لكن بالاستماع إلى جسدها وإيقاعاته السرية، فإنها تجد «قدرتها السرية على العيش» في اختلافها وتفردها. ماري باشكيرتسيف، المريضة بداء السل، عشيّة موتها، لا تلبث تعبّر عن ابتهاجها بوصفها فنانة [رسامة]: «يعول جسدي ويصرخ، لكن شيئاً ما فوقي يستمتع بالحياة على أي حال» (11 آذار/مارس 1884). تدعي كاثرين بوزي، كحالة من البهجة، «نوبات الفيض الكلامي التي كانت تجتاحها»، وفِعالها «المجنونة» في سنّ المراهقة، حين اكتشفت «أبدية الرغبة» (1904)[2]. حين نضجت، أصبحت المرأة التي «لا يثير ضحكَها الآخرون»، وهي طريقة أخرى لرفض ضحك مصطنع ومبتذل، «سقط متاع السعادة»، يقدمه لها مجتمع لم تُشِدْ صرحه[3].

أما بالنسبة إلى فرجينيا وولف، فهي تكرّر في مذكراتها أنها تتشوق إلى الابتهاج والمرح، وأن «مجرد البقاء على قيد الحياة متعة»: «إنها جوهرة ورثتها عن أمي – متعة الضحك». تعبر هذه المذكرات السيرذاتية للو، وماري، وكاثرين، وفرجينيا، وأخريات كثيرات، عن تطلعات سلسلة من الكاتبات اللائي يتردد رجع الضحك عندهنّ أولاً كموهبة أو ملكة إلى العيش بهزّ خمول شقائقهنّ المذعنات بشكل مفرط، «هؤلاء النائمات الواقفات».

---

1 Sur une tentative d'explication du rire féminin par le développement psychique de la fillette, voir Jerry Palmer, «Le rire : différence sexuelle et position énonciatrice», *Cahiers de recherche de CORHUM*, 1995, n° 3.

2 Catherine Pozzi, *Journal de jeunesse*, *op. cit.*, p. 209 - 210.

3 *Ibid.*, p. 21.

يُعدّ ابتكار لغة مشتركة من خلال الضحك وسيلةً مؤكدة لتبديد أيّ سوء تفاهم. كلّ امرئ مُتلاعب به أو مُستلب بوساطة كلمات مصنفة وناقصة القيمة، هذا منشأ حالات الفشل في التواصل. حائدة عن الجادة أو انزياحية، ملتوية، تخالف المقصود، هذه الكلمات نفسها المقدودة على المقاس، تستعيد صوتاً جديداً تأثيراته الهزلية مضمونة. ربما يتيح الضحك هذه اللحظة النادرة الوجود للحقيقة، هذا التعبير الحق الوحيد الذي لم تنله عدوى الكليشيهات التافهة. سابرةً القيمةَ التعبيرية للغة، أعربت جين أوستن عن تحسرها لأن الكلمات المستهلكة بالعادات الاجتماعية باتت «تُستخدم من أجل عدم التفكير في الأشياء».

تخشى ماري باشكيرستيف أن تكتب في دفاترها كلمات متكلفة وبالية مثل **عبقرية** أو **جنون**، تمتح كوليت «رحيقها من الكلمات الطرية» بنبذ القوالب الجاهزة. تخطو ناتالي ساروت خطوة إلى الأمام؛ إنها ترتاب كثيراً من الكلمات وعلاقتها بالواقع، إلى درجة أنها ما عادت ترغب في نطقها إطلاقاً: «أفضل أن أستغني عنها، ليتها لا تقترب مني، ليتها لا تمت بصلة إلى شيء» (**طفولة**).

وعلى النحو ذاته، إنّ الحقيقة: «هي اسم؛ بمجرد ما ننطقها، تترك انطباعاً في النفس». لقد مهدنَ كلهنَّ الطريق لخلفٍ جمّ من الروائيات الباحثات عن نغمة «من الكلمات ليقلنها» خاصة بهنَّ. في عرف الكتابة هذا، إن الضحك له أهمية الكلمات نفسها.

تواصل النساء سرد اتهاماتهنَّ ضدّ الهيمنة الذكورية بإبداع أسلوب نصف لاذع ونصف تهكمي يحوّل الألم إلى متعة استيطيقية. تؤكد ثلاث شخصيات شهيرات عظيمات من الكاتبات في القرن العشرين، بشكل صريح، صلتهنَّ بالضحك، رغبةً منهنَّ في استجلاء التقاطب ذكر-أنثى، وكبت العنف. «العزف على الوتر الحساس» مع كوليت، «السخرية من الشقاء والمصائب»

مع مارغريت دوراس، الضحك بالكسر والتحطيم مع ناتالي ساروت: لا واحدة من هؤلاء الرائدات اختارت مباشرة أن تعبر بالأسلوب الهزلي، لكنهنّ جميعهنّ يغبنَ عن الخطاب المؤسساتي، وفي لغتهنّ جميعاً تتسرب انفجارات ديناميت تجعل قصصهنّ طريفة وبناءة.

الضحك، المستخدم سلاحاً للتنديد بالاتباعية البرجوازية أو تسهيل التواصل حينما يمسي الكلام مستحيلاً، لا يمت، في كل الأحوال، بصلة وثيقة إلى العيش الطيب أو السعادة، لكنه يوفر دائماً درساً للحرية. «ثمة انتقام رائع في الضحك من الاحترام الذي لم يكن مستحقاً». يخلص الفيلسوف ألان في كتابه **نسق الفنون الجميلة** (Système des beaux-arts).

كوليت، الضحك المحي

«أخت توأم للهستيرية الفرويدية»: بهذه العبارة ذاتها تشير جوليا كريستيفا إلى الأخت الكبرى للنسويات كوليت[1]، التي تجرأت على أن تعيش من أجل نفسها بالمطالبة بالحق في السعادة، والتهكم من العالم الذكوري من خلال أسئلة تبدو ظاهرياً ساذجة. إن قبلت اقتفاء المسار المشترك لأيّ مصير نسائي عبر سبل غير مطروقة، فهي «أدرجت اسمها» بأن اختارت، اسماً مستعاراً - اسماً نسائياً هو أيضاً لقب والدها، وهو أب أبتر محروم من ساقه وتنازل عن حريته بدافع حبه لزوجته- وأخذت قلمها.

الضحك بالنسبة إليها إعلان إيماني يتكرر في أطوار كثيرة من الحياة: «أتراني على خطأ حين أقرر، أكثر من مرة، أن الضحك سيكون نصيبي وليس البكاء، متعللة بأن الضحك، وحتى الضحك المسترسل، لا يتعلق بالفرح؟ أيها الضحك مكانك إلى جانبي، إنه متعة أن أتبين، وأنا عجوز، لم أنازعك ولم أخنقك، بل على العكس. ولا تجرأت حتى كتمتك. أصدر الصوت نفسه الذي مضى عليه نصف قرن»[2]. الفانتازيا وطعم الكاريكاتير والهزل توازن الجانب القاتم من عملها، وتضفي عليه صبغة من الجذل الطرب والمرح العارم الذي تدركه تمام الإدراك. الفرح والضحك هما نعمتان عابرتان يجب استقبالهما مثل شعاع شمس، حتى في أهوج العواصف والأعاصير.

1 Julia Kristeva, *Colette*, Paris, Fayard, 2002, p. 20.

2 Colette, *Paysages et portraits*, in *Romans, récits, souvenirs*, t. III, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1989.

نتذوق كوليت، مثلما تذوّقت هي الشرهة كلَّ تجارب الحياة. الضحك جزء من طبائعها، أو من جملة زينتها؛ لقد ورثت هذه الموهبة عن أمها سيدو الفلاحة من بورغوني، التي وضعت لها بورتريهاً سنة 1922، عشر سنوات بعد موتها، محملةً ذكرياتها بتأويلات خيالية. تمثل سيدو، في أعين كوليت، سرّ الأنوثة حتى. هذه الأم الفاتنة والمحبوبة والحرة، المبتهجة والتملكية والقاسية أيضاً، تمتلك القوى السرية لساحرة، قوى تجربها على زوجها «القبطان»، وعلى أطفالها، وعلى مواسم السنة، وعلى النباتات وعلى الحيوانات.

مثل شيطانة، يسكنها «جنون ضاحك، واحتقار لا يستثني أحداً، وازدراء راقص»، ما يسمح لها بالهروب من الواقع، والسفر نحو وطن داخلي بفضل معرفة لا تنتمي إلا إليها. السخرية تحفظها من العقائد التي تثقل كاهلها، وتحميها من النوائب، بما في ذلك الحداد الذي لا يطاق:

كانت تضحك بمتعة وسرور ضحكةً شابة وجهيرة تجعل عينيها تتبللان بالدموع، وتلوم نفسها عليها كأنها مس بكرامة وكبرياء أمّ تتحمل مسؤولية أربعة أطفال، وهموماً وشواغل مادية. إنها تتحكم في شَلالات ضحكها، وتقرّع نفسها بشدة، فترعوي، ثم تستسلم لنوبة ضحك أخرى تهتزّ لها نظارتها الأنفية [...]. كانت تضحك أمي في حدادها من ضحكتها الصاخبة الجديرة بفتاة شابة...[1].

تدين كوليت إلى سيدو بمقامها السحري «لطفلة يقظى». تحتل الطفولة مكاناً واسعاً في عملها، شبيهاً بفردوس مفقود ستكون لغته التي لا تنسى أبداً الضحكَ المنفجر لكلودين، أو فينكا، أو مين، أو جيجي. كلودين هذه التلميذة المتشبهة بالأولاد، الرهيبة، التي تروض الوحوش، وتتبع الوقاحة تلو الوقاحة، وتقهر أساتذتها ورفيقاتها الصغيرات، وتبدي تفوقاً سافراً على

1 Colette, *La Maison de Claudine*, in *Romans, récits, souvenirs*, t. II, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1989, p. 270.

الراشدين. في خضم صعوبة النضج، يبقى الضحكُ دائماً هو التعبير عن هذه البهجة الحسية، التي تعتري الجسد الشاب والسليم الذي يتلامس مع الهواء أو الريح أو المطر أو الماء، آيةً على هذه البراءة الأدنى من الأخلاق، الأقرب من السجية خاصةً.

يمكن لضحك الطفولة أن يتسلى بالابتهاجات الخرقاء أو الأحداث الجسيمة؛ إنه يعيش في الحاضر، ويفرض سيادة اللحظة الآنية. لكنّ ما أعطي بالمجان للصبية على المرأة أن تستعيده بإرادتها. بعيداً عن أن يؤدي إلى السعادة المنتظرة، إنّ حب الراشدين يؤدي إلى خيبة الأمل وكسر الخاطر، ولا يوفر إلا متعة زائلة. تتعلم الزوجة، في الزواج، الخضوع والأثرة ونكران الذات، وتخسر قوى طفولتها. تغدو مكرهةً شريكةً في القمع الذكوري، امرأة-شيئاً شغلُها الشاغل أن تسترضي وتثير إعجاب النظرة الذكورية، وتصون بمهارة جمالها؛ امرأة أو، بالأولى، «أنثى» سخية ترخي الزمام لشهوتها، وتبذل نفسها بامتنان إلى «إذعان العبيد»[1].

يثير العمل الروائي لكوليت باستمرار موضوع البحث عن حرية هي حرية ما قبل المحظورات، والمعرفة الجذلى للطفولة؛ حيث يعاش الحب من دون مشاعر ذنب وعار، كما توجهه الغرائز. رونيه، فنانة العروض المتنوعة «المتجولة»، تكتسب استقلاليتها الاقتصادية والاجتماعية، فضلاً عن التحكم في علاقاتها. والأفضل من ذلك أنها تطالب بحق التفكير في نفسها: في حين أن الشابة كوليت كانت لا تتجرأ على معارضة ويلي، ويلجمها الخوف، كانت رونيه تخاطر بمناقضته عارضةً أفكارها ومتجاسرةً على القول: «لا أشاطرك رأيك». إنّها تثور من خلال الضحك.

1 حرفياً: نعم حبيبي اقتبستها المؤلفة من كوليت. (المترجم).

في نهاية **الجوالة** (1910)، تتحلل من هذا الحب الذي يخنقها بقلب التوزيع التقليدي للأدوار: كان ماكس مَن ينشد الزواج، ورونيه هي من تكتفي بعلاقة غرامية فقط، كانت رونيه هي من تتعرّى وتلبس ثيابها سريعاً قبل وبعد العناق. إن ماكس، مرة أخرى، هو الذي يعيش على ريعها بصفته عاطلاً عن العمل، ورونيه هي التي تكسب عيشها بصفتها «بائعة بسيطة وشريفة وصارمة». تتصرّف رونيه كفاعل (en sujet). إن العناق الناجح يكون مطبوعاً بالضحك النسائي حتى إن كانت رونيه، على الرغم من الحميمية التامة، تعتذر عن هذه السيماء المبتهج والطروب، التي قد تبدو متعالية، أمام العاشق القلق: «أنا لا أضحك، بل أتمطط».

ورغم ذلك، هذا القلب التراتبي، الذي يجعل من الرجل موضوعاً جنسياً تحت النظرة النسائية، هو الجانب غير المبهج من عمل كوليت. أبطالها ضعفاء وواهنو الإرادة؛ إنهم يخضعون لنوبات الأنوثة؛ ابتسامتهم ليست في الغالب إلا تقهقراً وانسحاباً من الجهد والحقيقة القاسية. رونو، مستهتر، نشط، لا يستجيب لما تنتظره منه كلودين: إنه «يطوقها» لكن من دون أن يسيطر عليها أبداً. «شيري» هو رجل شاب قسيم وسيم ذو ملامح خنثوية، مستهتر، نزوي متقلب المزاج، ومولع بحب نفسه؛ إنه يخشى الشيخوخة والموت إلى حدّ تركه ليا، حاميته وعشيقته؛ لأن مجرد رؤية جسدها الضاوي عند استيقاظه، «قبل أن تضع المساحيق عليه، بجديلة رقيقة من الشعر على رقبتها»، تثير ذعره؛ لأنّها تعطيه صورة عن تدهوره الخاص.

نهاية شيري الرواية المكتوبة، ستّ سنوات بعد ذلك، شدّدت مرة أخرى على تبادل الأدوار: ليا –كوليت– أصبحت المرأة القوية، الجريئة، الظريفة، الراضية عن حياتها؛ لم تعد تتباكى على أنوثتها الضائعة، وما إن تحرّرت أخيراً من المطالب، التي يُثقِل بها المجتمعُ كاهلَ المرأة، حتى اكتسبت طمأنينتها الفرهة لامرأة عجوز تخلّت عن الحاجة إلى إثارة الإعجاب، فيما الضعيف

شيري، الملتصق بمرآته، انتهى به المطاف إلى الانتحار. أمام خيبات الأمل، إن المرأة، حتى إن كانت عجوزاً وممنوعة من الإغواء، تستمر في استمراء الحياة: «لمّا خرجنا من هناك (الحب)، أدركنا أنَ كلّ ما بقي هو بهيج، ومتنوع، ومتعدد»[1].

لا كآبة ولا مرارة في هذه المصائر التي لم تتحقّق، هذه الإخفاقات وهذا الرفض والممانعة. مثل العديد من بطلات كوليت، رونيه وليا تستبعدان فكرة الزواج والأمومة على المقاس (calibrée). ينصب شغلهنَّ الشاغل، بمرور الوقت، على إبراز بحبوحتهنَّ وأريحيتهنَّ، وبهجتهنَّ، وسكينتهنَّ، بدلاً من التقريع والنقد. وإلى ذلك تسخر كوليت بمتعة من كلمة «حب». إن كانت بطلاتها غالباً ما ينتهين إلى الوحدة في نهاية الرواية، فهنَّ مسؤولات عن حياتهنَّ، إنهنَّ لا يتوقفنَ عن الضحك، بارئات ومتخفّفات من أي وزر، ويجدنَ في أنفسهنَّ ما يتذوقنَه في صمت؛ أعني السعادة.

1 Colette, *La Naissance du jour*, in *ibid.*, p. 585.

إن تشعب اللغة وتفرعها من خلل السخرية أو الطباق، سواء أكان تشعباً من جانب المؤلف أم الشخصية، يسمح بالمرور من وجهة نظر إلى أخرى، ويكون له موضوعاً إعادةُ تعديل الأدوار الذكورية والأنثوية؛ فبعد حربين عالميتين، ما عاد الرجل يدّعي امتلاك المعرفة والسلطة وحده: «ليس الرجل كبير شأن. الرجل، هو... ليس سوى رجل»[1]. تهمس كوليت ساخرة. وهو ذاته ما ردّده صدى ضحك مارغريت دوراس: «الرجل، كما تعلم، كما لا نلبث نسمع ذلك منذ عشرين سنة، هو رجل قوي يبني المستقبل. (ضحك). آه! آه! هذا انتهى»[2].

بالنسبة إلى كلتيهما، من الضروري أن يتعلّم الرجل بدروه التزام الصمت، وأن يتنكر لهويته المتفوقة، وأن يقدّر ما فعلته أُلْفِيتان تحت هيمنته في العالم؛ بهذا الثمن، يمكنه أن يولد من جديد في حياة جديدة، ويستمع إلى رسالة معرفة مصدرها النساء. بين كوليت ودوراس، حفرت الحرب والمعسكرات والقنبلة الذرية فجوة عميقة؛ الأولى تدين قيَم مجتمع مغشوش، والثانية تصرخ من العنف الذي يطال كلّ المقموعين، لكنهما معاً تتلاعبان بالكتابة لتضعا حداً للخوف. يهز العالم الهزلي لكوليت بأناقة المكانةَ المسنودة إلى المرأة من دون إخفاء بعض الازدراء «لقطيع» أخواتها؛ أما عالم مارغريت دوراس فيرسم، بطريقة غير مباشرة أو مضمرة، أمكنةَ إقصاء النساء من خلال كتابة فوضوية ومرتعشة تتخلى عن وصف الواقع، لكنها تسمح للاختلاف والتنافر بالتسلل إليه[3].

1 Colette, *La Seconde*, in *Romans, récits, souvenirs*, *op. cit.*, t. II, p. 738.
2 Marguerite Duras, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 153.
3 Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1976, p. 69.

بالنسبة إليها، إن الضحك ليس وسيلة، ولا أسلوباً، إجراء، ولا مهادنة حتى. بوصفه لصيقاً باليأس والموت، فهو «يقوض» السلطة، ويصبح سداً منيعاً في وجه موجة الكراهية، وإن لم يكن لحظة حب فهو لحظة تواطؤ على الأقل. إن وساطة الضحك هي ما يصلح ذات بين الجنسين والطبقات والأعراق لجعلهم متماثلين في فرادتهم. يكسر الضحك اللغة الذكورية غير الملائمة والثرثارة؛ بما هو إيماءة لفظية، فهو يقنع أفضل من صمت الأموات؛ إنه ينبجس من الجسد، يلامس الجنون، ويضخّ الهواء حتى إن كان لا يغيّر الموقف اليائس.

ينفجر هذا الضحك المسترسل في عمل جادٍ ومؤلم؛ حيث لا نبكي رغم ذلك إلا قليلاً: «كان الأمر فظيعاً ومسلياً» - وإلى ذلكَ تمقت كوليت، ليس أقلّ من دوراس، سلاسة الدموع واسترسالها. ينير الضحك الحاضر، ويعاود زيارة الماضي، ويخدع المستقبل. إنه مرح مثل المعرفة المرحة، لكن المعرفة المرحة لليأس. ضحك حرّ، وهائل، وغير عقلاني للمرأة المقموعة، ضحك مدعوٌّ الرجل بدوره إلى المشاركة فيه ليكتشف بنفسه أنّه مختلف.

حاجز ضد الكراهية

إنسانية مارغريت دوراس مسحوقة بالألم والعنف[1]؛ عنف تحمله الطبيعة وقوة الأشياء؛ فما الذي في وسعنا أن نفعله أمام مدّ وجزر المحيط الهادئ؟ عنف ينبع أيضاً من قسوة رجال قادرين على تدمير بعضهم البعض، والنساء لسنَ في حرزٍ من ذلك: من عمل إلى آخر، تصف الروائية، باهتجاس، تشابك هذه القوى مجتمعة، التي تحكم العلاقات الإنسانية، وتوزع الكائنات إلى قامعين ومقموعين. **سد على الباسيفيك (المحيط الهادئ)** (1950)، روايتها الثالثة، هي قصة القمع المشروع الذي يمارسه المستوطنون باستغلالهم السكان الأصليين، والذي تعبّر عنه استعارة المحيط الذي يجتاح أراضي الأم. تستبسل الأم ضد مدّ البحر وجزره، والسلطعونات، والوكيل العقاري، الذي يريد أن يسلبها قطعة أرضها، ويمثل السلطة الكولونيالية، ضد الظلم والحيف، وفي النهاية ضد أطفالها أنفسهم، الذين تحمّلهم جريرة يأسها.

فبعد أن دحرها المجتمع، أصبحت لاذعة، وغير حساسة ومتوحشة فظيعة، مع بقائها مجنونة من الحب دائماً، كانت الأم تضرب أطفالها الذين تطعمهم وتدللهم بإسراف، وتعتني بهم بالذهاب إلى البحث عن نباتات، كانت في آنٍ ملتهِمة وملتهَمة، مستبدة ومذنبة، تحمل في نفسها غلو القدر. على خلفية هذا الخوف والجنون، تستمر الحياة اليومية في نسج أحداثها الصغيرة، يموت الحصان العجوز من الإرهاق، ويعزف الفونوغراف أغانيه المكرورة، يذهب جوزيف إلى الصيد (طويل الساق والمرأة) وسوزان شقيقته

1 Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence*, Birmingham, Summa Publications, 1991.

تطوف المدينة مكتشفة السلطة الوقحة لجمالها. سخرية الراوية، في تواطؤ تام مع شخصياتها، لا تتوقف عن تدميرِ، كما تفعل الموجة على الرمل، الحواجزِ الصغيرة للاحترام المبنية بوساطة هذه الدمى المتحركة، التي تنشط و«لا توجد» حول الأبطال الثلاثة.

كان ضحك دوراس بمنزلة تسونامي جارف. الهدف الأول لها كان الشخصية الذكورية «من نوع رأس العجل»، البئيسة والخائفة رغم ادعاءاته، وسياراته الفارهة، وسلطته الزائفة: السيد جو، ذو الرغبة المهووسة، الفاحشة، الرائلة (سائلة اللعاب)، يتماهى مع الماس الذي يهديه إلى سوزان، الماس النجس مع العلجوم، الذي لن تناديه الأم إلا «العلجوم» البشع! ثم السيد بارنر، المزهو المغتر بنفسه، ممثلاً الخيوط الحريرية لمصنع في كالكوتا، «كان ممثلاً نموذجياً في الواقع». كان الرجلان معاً يملكان أيديَ مهزولة، وخاتم شعارات في الإصبع، وكفوفاً بيضاءَ لخطاب ودّ صادقَين، كفوفاً تعبث بالمال والجنس.

من طريق الذكورة، تسخر دوراس بقسوة وشراسة من القيم الجارية، السلطة، والتجارة، والربح والمصلحة، والموقع الاجتماعي، هذه المتاريس الاصطناعية، التي تختفي خلفها الرغبة الفجة. تطلق السخرية لنفسها العنان ضد الكولونيالية المتعجرفة، التي يمثلها البياض «لون المناعة والبراءة»؛ هذا البياض الظافر للعرق الأبيض الذي يُلبِس نوادلَه الأصليين سترة بيضاء «مثلما أن أشجار النخيل في الأرصفة مغروسة في الأصص»، ويرش الأزقة الإسفلتية ليصون نظافة مدينته البيضاء من قذارة السكان الأصليين[1].

يحجب هذا البياض البريء للأمانة والصدق والنزاهة المتغطية الاستغلالَ، والصفاقة والوقاحة، والكذب، والتصنع، والغصب، والسخافة والبلاهة، وسطوتُه المادية ليس لها من مغبة حتمية سوى عجز الجنس...

1 M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Minuit, p. 167 - 169.

يبتكر جوزيف مهزلة كبرى، يشهر بندقية، وضحكته جعلت الوكيل المذعور يلوذ هارباً، فلا يجرؤ على العودة مرة أخرى. الضحك ليس مثل السخرية. متمتعاً بالصحة، هو يتغذى على «ضحك واضح ومجنون جنونَ الطفولة»، فوضويّ ومتمرد، ومتوحش وبريء.

مروّضاً ضد الموت، إن ضحك دوراس له قدرة ميتافيزيقية أكثر منها اجتماعية؛ فلا صلة تمته إلى التحليل القديم للمشاعر والأحاسيس مثل السعادة أو الفرح. إنه لا يندرج في هجاء للواقع، بل ينتمي إلى قوة، بديل للكلام الذي يستدلّ منطقياً. «المزحة الكبرى من البؤس الأكبر» لا تغير الوضع، بل تضع العلاقة على المحك. ففيما السخرية الهدامة تكتفي بزعزعة ضروب التفوق الزائفة، يفسد اندساس الضحك البناء الحجاجي.

فبادئ ذي بدء، إنه خصيصة الأطفال، أو الفتاة الشابة، أو الأخ، أو الأم المجنونة بلا شك؛ لأن شعورهم بالهوية أضحى أقل ثباتاً. هذا الضحك علامة جاهزية واستعداد تُخطِر الآخر بأنّ شيئاً مختلفاً ممكن الوجود؛ إنه يصبح شراكة وتواطؤاً، وهو يعتزم الزج بالأبطال في حمأة جنون مشترك؛ حيث تبدأ من ثَمَّ قصة حب من شأنها أن توازن كوارث الحياة.

في قلب أزمة الفكر والوهم الرومانسي، إنّ ضحك دوراس، مثل الحب، ينطلق على غير المتوقع، تقريباً بلا سبب، «من صدع مفاجئ في منطق الكون»[1] ليزيد الأحداث سوءاً أو يتعالى عليها. ينفجر الضحك في مصادفة اللقاءات. كان أبطال رواية **عيون زرقاء وشعر أسود** لا يعرفون بعضهم البعض، ويكادون لا يتحادثون في ما بينهم، محبوسين في حكايتهم الفردية، حكاية شذرية لا نعرف عنها شيئاً. يجدون أنفسهم في غرفة فندق صغيرة؛ حيث لا يتردّد سوى صدى البحر. هوية العشاق غير مؤكدة، المحادثة فوضوية، لا يتشاطرون ذكريات، ولا طقوساً وشعائر، ولا مفردات مشتركة. الأمر الوحيد الذي يهمّ هو مسألة الوجود، بمنأى عن أيّ سيكولوجيا وكلّ قدرة على التطور.

لكن الضحك، الذي يثيره الموقف الهزلي في المرأة، يرفع ثقل عدم التفاهم ويحطم الأدوار؛ ينتهي إلى الضحك معها: «يراها تضحك. إنه مندهش من هذه الضحكة. يقترب منها، ويظلّ هناك ليراقبها وهي تضحك، وتغرب في الضحك، فحمل الضحك كلّ قصتهما في نوبة من الضحك. [...] أخذا يضحكان. رؤية بعضهما وهما يضحكان جعلتهما في ذروة السعادة»[2]. مع الضحك كلّ شيء ممكن الحدوث؛ إنه ينتمي إلى الجسد، والجسد هو ما يختبر العالم. على الوضوح المدمر للسخرية، يرد الضحك المنفجر، الذي يلغي المعرفة، ويعبر عن حضور بسيط. يتطور ضحك دوراس باستمرار على هذين السجلين ليعارض بينهما.

1 M. Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 52.

2 M. Duras, *Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986,p. 69, p. 82, p. 99.

الضحك، بوصفه حلاً ضد العنف، وبوصفه رفيقاً في الحياة، وبوصفه أخيراً استمتاعاً، يرمز من نصّ إلى آخر إلى استعداد المرأة المهيأة دائماً للانعتاق من المنطق. لا ينطوي هذا الضحك النسائي على أيّ إخصاء، ولا أي طائفية، لكنه يفتحنا مباشرة على الخيالي... وفيما الرجل يتماهى مع المعرفة/السلطة، والضحكات، والبياضات، ولحظات الصمت، كلّ هذه اللغة، التي تفلت من الخطاب، تنتمي إلى نوع من الفتوة أو حالة طفولة يتعيّن على كلا الجنسين الانضمام إليها.

ناثالي ساروت: ما نرغب في إخفائه

لا شيء ميتافيزيقي على الإطلاق، ولا شيء مُجَنسن بتاتاً، ولا شيء رومانسي مطلقاً غير الضحك عند ناثالي ساروت. ورغم ذلك، هو مشبع بالمعنى. ينتمي اختلاج الفم والضحك والابتسامة، حسب ساروت، إلى السلوكيات المتناهية الصغر والألعاب العابرة، التي تنتجها الحياة الاجتماعية، ألعاب متناهية الصغر تحلّ محلّ اللغة، وتعوض عن مواطن ضعفها وعيوبها، وتخلق تواطؤاً. من الواضح أنّ ثمة «هو يضحك» و«هي تضحك»، ضحكاً ذكورياً وضحكاً أنثوياً، ضحكاً من حنجرة المغناج التي ترغب في إثارة الإعجاب بتيهها ودلالها، ومحاولة إضحاك الرجل الماهر في شدّ انتباه جمهوره بسرد قصص طريفة ولمحات ذكية.

ثمة أيضاً ضحك طبقة، وضحك جماعة، وضحك عائلة، وضحك مزاج وطبع. لكن هذا ليس مكمن المرصد الحقيقي، الذي اختارته ناثالي ساروت. فقبل الاختلاف بين الجنسين، سواء الطبيعي أم الثقافي، تتموضع الروائية. وقبل نزاع وحبكة الرواية التقليدية، وقبل تشكيل الشخوص والأدوار، على مستوى هذه النزوات الصغيرة، وردود الفعل الجسدية المشتركة بين الجميع، وفي ما وراء هالة فرادة كلّ كائن. الضحك يسبق الشعور؛ ليس له ما يقوله عن الحزن والأسى، أو عن الحب أو الجنسانية، لكنه يكشف عن شيء نرغب كثيراً في إخفائه.

تعرض رواية **البلانيتاريوم** (1959) واحداً من المشاهد العظيمة؛ حيث تفحص ساروت طبيعة الضحك في مشهد يشبه السيكودراما. فحينما يبدأ ألان غيمييه، في منزل حماته، في سرد عادات التزيين غريبة الأطوار لعمته

برثا العجوز[1] بموهبة وحس دعابة وفكاهة لا تنفصل عن الاغتياب، لم تكن تساوره أيّ فكرة إلا فكرة ودية، ولا أي قصد سوى أن يمتع من هم حوله، أن يبحث عن حبل الوصل، أن يقرأ في أعينهم التماعة استثارة اللذة. باختصار، المساهمة في الإجماع الاجتماعي، وفي المقابل، يداهن ويلاطف بجزيل الشكر: «آه! أرهفوا السمع، يجب علي أن أحكي لكم هذه الحكاية، إنها تقتل من الضحك... عمتي، يا لها من امرأة غريبة، آه! يا لها من عائلة... إننا جميعنا مجموعة من الحمقى حقاً...».

يجسد ألان شخصية القائد؛ هو، الذي غالباً ما يسلخ جلده، يمسك المشرط، لكنّه شديد الاعتماد على الآخرين، المجتمعين في حلقة ليشربوا كلماته، شركاء يجب دائماً تسليتهم وسحر ألبابهم؛ لأنه بمحاكاتهم للاسترخاء أو العدوانية يتعلّق اندماجه، وإلا كان مصيره النبذ والطرد إلى نفسه. العالم الداخلي، حسب ساروت، ليس سوى انعكاس للقواعد والقوانين الاجتماعية: أغلب الحيوات تحتاج إلى أن تشدّ لحمتها من خلال الحياة الاجتماعية. لكنّ سرد نمائم دنيئة، وإشاعة حكايات قصيرة تافهة، وإفراغ مياه قذرة، تجعل ألان يشعر، بالأحرى، بالخجل والعار وعدم الارتياح؛ فبعد أن أفضى بمكنون صدره، يرغب حقاً في أن يستدرك ما قال؛ إنه يقطب جبينه، لكنّه كان قد أسلم نفسه أكثر من اللازم. ثمّة ضحكة أخرى انبجست من ثغر امرأة؛ لأنها التقطت شيئاً غير مرئي ومكدّر، مثل جيب يفرغ (يسرق) أو دمل يتفجر:

هذا الضحك، الذي كان من خلف ظهره، يتعرّف عليه؛ لا شيء يمته بصلة إلى أصوات هدهدة بهيجة، ولا إلى أصوات قهقهة مخنوقة رقيقة... ضحك ثقيل يعيث فساداً، ضحك بذيء وثخين يتردّد صداه في كلّ مكان، ثمّ يهلس فجأة في داخل الحنجرة، متحولاً إلى ضرب من الصفير والنعيق،

---

1 M. Duras, *Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986, p. 69, p. 82, p. 99.

يتحرك طويلاً في مكان ما في الأسفل -ولا أحد يحرك ساكناً، نظل ننتظر- ثم يعاود الظهور، أجش، لاذعاً، مستطيلاً... إنه يسلخك ويعذبك...

ضحك قتل. رغم ذلك، لا يحبّ ألان أن يغتاب الآخرين، بل يتظاهر بالغيبة فقط! ها هو ذا العنصر المزعج، الضالع بالإضحاك، المتهم بخرق قواعد الشفقة أو فقط الأعراف الاجتماعية. تتبدى الآن الحلقة الصغيرة منزعجة ومحرجة، حذرة، إنّها تضيق، وتكشف قوتها القمعية باكتشاف «جثة» العمة برثا. وينقلب السحر على الساحر، تنقلب موازين القوة؛ فمن كانوا يتوسلون، ويضايقون، ويدللون، ويتملقون ألانَ كي يضحكهم، يضعونه تحت رحمتهم، والصالون أصبح جلسة سرية يكون فيها الجميع قاضياً.

يشبه عالم ساروت فجأةً محكمة كافكا: إنّ الضحك هو أداة القتل. للدفاع عن نفسه، يرافع ألان بأنه ليس ثمة اختلافٌ بين الناس، وأننا جميعنا نسخ من «العمة برثا»؛ مهووسون وتافهون وعراة وجبناء خوافون وقابلون للتغيير بمجرد ما يتصدع طلاء السطح. حينها ينفجر الضحك الفريد، أو المريب، أو المثير للغثيان للمرأة الشابة، التي بينما تستطيب اللحظة الكوميدية، اختارت أن تتمترس من المجتمع، وأن تبقى في منأى بتعيين المزعج ككبش فداء للجماعة: «تلقي رأسها للخلف، يختنق الضحك في داخل حنجرتها في نعيق لا ينتهي، صفير طويل قبل الانفجار النهائي... ها، ها، ها، يا لك من مضحك... يا له من غريب أطوار ظريف... أوه لا، أنا أضمن لكم أني لست مثلكم...».

ليس ثمة ضحك بريء

القوة القاتلة للضحك: التضحية الكاملة، إعلان الحكم بالإعدام، العاصفة الصغيرة تهدأ، وتستأنف المحادثة بطبقات يقينها وتصنعاتها، يلتحم النسيج الاجتماعي فيما تحت الماء الراكد، تسقط المزهرية غير الثابتة مرة أخرى. يتردد القارئ بين الدوار وبلبال القلق والتذوق. تحت نظرة عالمة الحشرات لساروت، إنّ الضحك محفّزٌ دقيق للعواطف، وتنفيس: نضحك دائماً والخطر يتربص بنا الدوائر.

بعيداً عن الشخصيات والقصص، الضحك، الذي تصوّره بسخرية ناتالي ساروت، يدمّر جميع الوضعيات الراسخة والمتماسكة، والروابط المقدسة والمبجلة مثل الصداقة، والزواج، والأسرة، والتضامن بين الأم والبنت أو بين الأب وأطفاله، والعلاقات مع الشيخوخة، والثقافة والموت. لا أحد يخرج سليماً من مصفاة السخرية، التي تتلاعب بمفاعيل المبالغة، التباين والتفاوت، والاقترانات والترابطات؛ يجعل القارئ مسؤولاً عن بيت العنكبوت هذا، ويرى بورتريها له منفراً وشائناً، لكنه دقيق للغاية في كتابته الغريبة الشاذة إلى درجة أنه يكون مضطراً إلى الضحك منه رغم إزعاج الحقيقة؛ لأن من بين دروس ساروت أننا جميعاً متشابهون، رجالاً ونساء، سجناء الفضاءات المشتركة التي تصنعنا، مكتفين بنسخ غير أصلية من المشاعر والأحاسيس والكلمات الجاهزة.

بمخادعته القلق، يخفّف الضحك من القمع. في رواية **مارترو**، يُقارَن الضحك بـ «مداعبات بعكس ميل الشعر، وقرصات خفيفة مزعجة تثير الغضب»[1]، ترمي إلى استثارة الحي (le vivant). لأنّ الضحك، حتى لو لم

---

1 N. Sarraute, *Le Planétarium*, *op. cit.*, p. 350 - 359.

يظفر أبداً، وليس في وسعه أن يقوّم شيئاً، حتى لو أنّه لا يستثني أحداً، يسهم دائماً في عجن وتهوية وتقليب وجبل «الفطيرة الرمادية الصغيرة للحياة»[1]. إنه ينقذ، مؤقتاً، من الالتصاق. لا داعي للبحث عن هوية جنسية في هذه الضحكات؛ فنظرة ساروت المستبصرة لا تفضل الرجال ولا النساء. ما عدا الاعتراف بأنّ موهبة الروائية تتجاوز نفسها حين يتعلق الأمر بتمثيل هؤلاء الأخيرات مثل طيور عقعق ثرثارات نهمات، والعلاقات بين الأم والبنت مثل مطبخ بغيض.

على عكس العقائد الراسخة، ليس للأمهات أجمل الأدوار على امتداد رواياتها، أمهات ستاخانوفيات[2] العمل البيتي، متلاعبات رقيقات بـ «أيديهنّ الخشنة، المتطفلة»، و«أحضانهنّ الواهنة»، و«مهمتهنّ في التفتيش والتفقد والهبش والنبش الدائم، وحكّ الزوايا الخبيئة المظلمة، وتنظيف كلّ شيء، أشياء، وأجساد، وأرواح، الكشط والجرف، الترقيع والترميم، والعجن، والقطع والتفصيل» (**مارترو**)، أمهات يقتحمن عنوة قلوب أبنائهنّ، يتعقبنَ مشاعرهم، ويتعاملن معهم كأطفال، يخلقن الفراغ، ويضعن سلطتهنّ وحبهنّ في طبق جزر مبروش، يزرعنَ الفتنة وكلمة واحدة تكفي لتبرير فعلهنّ: «أنت تعلمين جيداً، يا عزيزتي، لا أرغب سوى في سعادتك»[3].

1 N. Sarraute, *Martereau*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 320.

2 كناية عن العمل الدؤوب والشاق. (المترجم).

3 N. Sarraute, *Tropisme XI*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 16.

شياطين صغيرة من دون عضو جنسي

لا شك في أن صدى للطفولة يجعل هذه السطور أكثر تحريكاً للمشاعر وإثارة للعواطف، وأكثر شخصية من أيّ تهكم ساخر، وأيّ تبديد للوهم، مهما كان قاسياً. في هذا النص السيرذاتي المعنون بـ **طفولة** (1983)، تمكننا ساروت من أن نتبين، بطريقتها الاستعارية والشذرية، جوهر كتابتها[1]: كلمات زُرعت في سنوات الشباب، دُفنت ونُسيت، وأُنبتت، ومن خلال إخصاب روابط متعددة، أنتجت ثمرتها. ففي الطبقات العميقة لخيبات الأمل والهواجس الطفولية تُصعِد الروائية إلى السطح حاجتها إلى الكتابة، وربما تجربة «ارتيابها» الأول.

تسكن الأمَ ذكرياتها، أمٌّ من القوة حيث إنّها تعرف أفضل من الطبيب، و«تميز وحدها ما هو جيد لي ممّا هو سيئ»؛ لقطع هذا الرابط، تغرس الفتاة الصغيرة ناثالي، متعمّدة، مقصها في أريكة الصالون الزرقاء المصنوعة من الحرير، كما لو أنها تبحث عما يوجد وراء النسيج الناعم للصورة النموذجية. اكتشفت، في وقت مبكر جداً، في نفسها أفكاراً غريبة تتخذ لها مستقراً، من دون أن تتمكن من التحكم فيها وطردها، أفكاراً ثابتة تشهر سهامها وتتركها بلا حماية. تدعو ناثالي هذه الأفكار «أفكاري»، وهذه الأخيرة تهاجم خفية صورة الأم. هذه الأم، التي تراها أقلَ جمالاً من دميتها، أمَ بشعة تقريباً:

إنها على هذا النحو الآن، هذه الأفكار، إنها تترخص أيّ شيء. أنظر إلى الثوب المقور لأمي، ذراعيها العاريتين، الصفراوين الفاقعتين، والسمراوين، وعلى حين فجأة يسكنني عفريت صغير، روح صغيرة خبيثة، كما لو أن الروح

1 N. Sarraute, *Le Planétarium*, *op. cit.*, p. 373.

الحارسة للمنازل، التي تلعب مختلف أنواع المزح في المنازل، بعثت إلي بهذه الدفقة، هذه الفكرة: لأمي جسد قرد[1].

فبدلاً من الضحك مع أختها الصغيرة، ومن أن تهدئها حتى تعود الفكرة المجنونة من حيث جاءت، تغضب الأم، وتدفع الطفلة، ومشاعر الذنب تصبح حقيقة مجسدة: على الطفلة التي تحبّ أمها أن تقر أن لا أحد أجمل منها! العالم الآمن لناتالي يتلاشى، ها هي ذي مستبعدة من السحر الأمومي، ومتحولة إلى فتاة جاحدة ومدنسة تنتهك الحرمات، وإلى وحش. تغذي العلاقة المعقدة بين الأم والبنت الكثيرَ من الروايات النسائية، وأحياناً بعض الروايات الكوميدية. الشيطان الصغير الخبيث نفسه يضايق وينكد أيضاً على بنات كوليت الصغيرات، لكن هؤلاء، بعيداً عن الخوف منه، يتباهينَ بانتهاكهنَّ، هذه الخطوة الأولى نحو الحرية. فلنقارن بهواجس ناتالي الأفكارَ الرهيبة لجيجي في مواجهة أمها الشاحبة والصديقة الغبية: «... هذه السيدة غبية! إنها دميمة. ترتسم على خدها ثؤلولة وهي تسميها شامة الجمال... لا بد من أنها تنتن وهي عارية تماماً... أجل، أجل، فلتكن عارية وتهيج بهم هم، فليرسموا بطرف السكين علامات محتومة على مؤخرتها القبيحة».

إنهم المهرجون، **الروح الحارسة** (التي ذكرتها) ساروت، الأفكار الغريبة والخبيثة، العارية من الكياسة وحسن الأدب، ستكون دائماً هنا لتحول دون بلوغ السعادة الكاملة، ولتكون في الغالب مغشوشة، ومزيفة، ومعيبة، وسراباً. إنهم يشبهون عفاريت قصص الأطفال، أو المهرجين القدامى الذين استحضرهم باختين، المتمتعين بحقوق غير عادية: «غرباء في هذا العالم،

---

1 Pascale Foutrier, «Enfance. Généalogie d'une écriture», *Critique*, janvier - février 2002, p. 36 - 50.

إنهم ليسوا متضامنين مع أي موقف موجود في هذه الدنيا؛ لأنهم يلمحون الجانب الآخر، وزيف كل واحد منهم»[1].

في البلانيتاريوم تتخذ الروح الحارسة (domovoi) شكل عجوزين صغيرتين تحضران حفل زواج جيزيل وألان، تنتظران حدوث المصيبة؛ جيزيل، مثل جيجي كوليت، تحسّ بتهديدهما الشبيه بفوحان بخار كريه الرائحة، هذا التهديد الذي لم تدركه في الوقت المناسب هذه الحسناء المتزوجة المصورة في وسط إشبيناتها. «افترار الثغر هذا، حين ينتقل من أحد إلى آخر في الصالون، الهائج، المستدعَى من كلّ حدب، المغبط المبهج، هذا الهمس الذي يشبه صوت النعيق، للمرأتين العجوزين الشريرتين، هاتين الجنيتين الشريرتين المائلتين بعضهما على بعض[2]...».

ظلت ساروت مسكونة بهذه المخلوقات الجبارة المنبجسة من عالمها الداخلي، أو من العالم الأمومي –لأن الأم تحسن كتابة قصص للأطفال– لكن التمزيق، الذي يعبّر عنه مجازاً المقص هو مصدر انعتاقها والاستقلالية التي تميز كتابتها. الاعتراف، أو الاجترار لا يفتأ يكون مستمراً. انتهرها أبوها؛ لأنها تصرفت كرضيع، تعاند الصبية ناتالي التي عمرها إحدى عشرة سنة، وتنتصب واقفة، وتترك لحظتئذٍ أفكاراً طريفة تصدر عنها في وقت نومها: «لم أتوقف عن الضحك، بكيت من الضحك، وأنا أهمّ إلى النوم». أنقذ الضحك الطفلة من مشاعر الذنب، المؤشر عن الضحك والبسمة اللذين يصاحبان نصوصها. تحب ناتالي ساروت الضحك كثيراً.

1 N. Sarraute, *Enfance*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1044.

2 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 306.

N. Sarraute, *Le Planétarium*, *op. cit.*, p. 378.

ليس الكوميدي عند كوليت، ولا عند مارغريت دوراس، ولا عند ناثالي ساروت، النغمة المهيمنة على الكتابة الروائية، أو على كتابة نسائية، لكنَّ الضحك المائع، حتى لو كان مخيطاً باليأس والرداءة، هو ينفجر ويعيد بناء المعنى. القلب التراتبي، الذي تحدثه كوليت بين التفوق الذكوري والدونية النسائية، مبثوث في مجمل عملها، وسخريتها ترتكز على انشطار الجنسين لتزداد قوة وغلواء؛ فبدلاً من إنهاك نفسها في البكاء والتحسر، تضحك الآخرين من هذا المجتمع البطريركي ومن أغلاله؛ لأنها تحررت منها، وتجرّ معها قارئها المتفرج معها.

في حالة مارغريت دوراس، ساحة الثورة، أو الإحباط، أو السخرية، أُخلِيت من أجل ضربٍ من اليأس الجذل ابتكرَ مجتمعاتٍ سريعة الزوال، وانتهى في المطاف الأخير إلى تذويب تناقضات الوجود. أما عند ساروت، فيخترق الذكاء التهكمي حجاب الأماكن المشتركة، ليس من أجل تقديم سيكولوجيات فردية، بل لإعلان قانون إيثولوجي يجعل الكائنات سواسية.

أفسح القرن العشرون مكاناً للضحك، ضحك متغيّر الأشكال يتراوح بين التهكم والسخرية من الذات، ومن الضحك الخفيف إلى الضحك الاستفزازي، من الضحك المختل المجنون إلى الضحك العبثي. الضحك النسائي، الذي يمتح من خزّانه المرارات، لا يكتفي بأن يكون جزءاً من ثقافة عزاء؛ بل يهاجم عدداً معيناً من الأمور التافهة أو الكليشيهات، وينتصر في سجل من البراعة؛ متنفساً من التوترات، إنه بحق، حسب فرويد، نوع من «الادخار» الانفعالي، أو نوع من «التخفيف من التكلفة النفسية»، التي تحيّد العنف، أو تطرد لعنة نزوة قوية.

نساء ظريفات فكهات أو جميلات
أو دميمات أو غبيات أو شريرات

وأخيراً، ها هنَّ قد اكتسبنَ القدرة على أن يكنّ ظريفات فكهات، أو جميلات أو دميمات، أو غبيات أو شريرات؛ القدرة على الضحك والإضحاك بالتنازل عن مكتسباتهنَّ القديمة لكن المستلبة، على غرار الجمال، والفتنة والسحر، والإغواء، والمشاعر؛ القدرة على التلاعب بالكلمات، ولكن أيضاً بأجسادهنَّ ووجوههنَّ؛ ولاسيما القدرة على إخبار العالمين بطريقة مضحكة وفكاهية، وطرح مشاكل المجتمع المدني من وجهة نظر نسائية. هذه الثورة الثقافية البسيطة، التي من أجلى صورها الصعود على خشبة المسارح لكوميديات يقدمنَ بمفردهنَّ العرض لساعات طوال، تتوّج سيرورة بدأت منذ قديم الزمان بالكتابة الساخرة، وتعززت بالمعركة النسوية في السنوات الخمسين الأخيرة. متحرراً، منفجراً، جائشاً، نضالياً، ما الذي جلبه ضحك النساء في الألفية الثالثة للمجتمعات الحديثة؟

تواصل المعركة من أجل المساواة، المتسارعة بدءاً من الثلث الأخير للقرن العشرين، حصدَ النجاح؛ يبدو أن التشريعات القديمة قد أخذت تختفي وتخلي مكانها لما يدعوه عالم الاجتماع جيل ليبوفيتسكي المرأة الثالثة، المرأة «الذات» التي ما عاد الرجل يظنها خاضعة له. فبعد أن ظفرنَ بحريتهنَّ الجنسية، وحريتهنَّ الاقتصادية، بات في إمكان النساء ولوج جميع مجالات السلطة والقرار؛ على الأقل من حيث المبدأ؛ لكن مساواتهنَّ - يضيف ليبوفيتسكي - لن تكتمل حقاً إلا حين تكون لهنَّ القدرة على اتخاذ مسافة، من خلال الضحك، من مكتسباتهنَّ: «تمثل الانتصارات الاقتصادية

والاجتماعية والقانونية للنساء خطوات رئيسية نحو الحرية، لكن هذه الأخيرة ستظلّ مجردة من دون العقل المستقل والساخر، من دون الضحك والتهكم»[1]. يعود تاريخ العمل إلى سنة 1997، وليبوفيتسكي يخشى من أن يؤدي انتصارهنّ الاجتماعي إلى إفساد بهجتهنّ.

ربع قرن بعد ذلك، استحوذت فكاهة وروح دعابة النساء على أراضٍ جديدة وأدوات جديدة؛ فإضافة إلى أنهنّ يرغبنَ في أن يظهرن بمظهر الظريفات الفكهات، ولكن أمسين «محترفات» الضحك؛ لقد غزينَ الجمهور الذكوري من خلال قدرتهنّ على الاختلاق والإبداع؛ فهنّ يطوعنَ حركاتهنّ وأجسادهنّ وفقاً للكاريكاتير، والأفكوهة والمزحة والسخرية من الذات. لقد جربنَ كل فنون العرض، حيثما كانت الصورة أكثر آنية وفورية وإفحاماً، وأكثر فضولية من الكتابة، من الكاريكاتير إلى الرسوم المتحركة، من الرسم الفكاهي إلى العرض الهزلي القصير (السكيتش). ثلث الكوميديين اليوم من النساء.

إذا كانت النسوية الجذرية ما تفتأ تعبر عن مطالب إيديولوجية بنبرة حادة، فإنّ الضحك ينسف اللازمة الكارهة للنساء والأخلاق البرجوازية للمرأة الطيعة الخاضعة؛ إنه مكتسبٌ لا يُقاوم لسيرورة المساواة؛ إنه يسمح باتخاذ مسافة من الهجمات الذكورية، وإن صدقنا الإحصاءات، فقد بات على نحو متزايد جزءاً من انتظار الأزواج الجدد: الحب والضحك معاً، لكنه لم يضع حداً لاختلاف الجنسين، ويكون مغلوباً على أمره في موقف الاعتداء والعنف.

1 Gilles Lipovetsky, *La Troisième Femme, permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, «Folio», 1997, p. 106.

إنّ الضحك، كما نعلم، هو السلاح الأوكد الذي تستخدمه الأقليات لدعم مطالبها[1]؛ من المؤكد أنّه يلجأ إلى المواربة والالتفاف لبلوغ هدفه، لكنه يخلق علاقة مريحة بإدارة ظهره للتصرفات العدوانية أو لـ «وسواس الضحية»[2]. يجب على الجنسين كليهما تجديد نفسيهما «من دون نموذج اجتماعي موجه». يواجه الرجال أيضاً أزمة هوية: «ما الرجل الذي ما عاد يهيمن على النساء؟»، تسأل إليزابيث بادينتر بخبث؛ الضحك لا يغيب في الأجوبة.

حتى لو كانت المساواة بين الجنسين ما تزال بعيدة عن أن تكون واقعاً فعلياً، المجتمع ما بعد الحديث، القائم على الفردانية، ولكن أيضاً على التمثيل والتواصل[3]، يتبنّى «قانوناً فكاهياً» مشتركاً بين الجميع: من خلال «أثر شَعرية»، أو تضامن، يجتمع الجنسين معاً في نمط تفكير يمكن تسميته بـ «ما بعد النسوي»، الذي لم يحُلْ دون اختفاء اختلافات الحساسيات والاختيارات، ولكن جعلها أيضاً ممكنة وقابلة للتفاوض. وفقاً لليبوفيتسكي[4]، ليس تشابه الأدوار الجنسانية ما يكون له الغلبة، بل «لا توجيهية النماذج الاجتماعية»، في مجتمع مفتوح وحر؛ حيث يرتد/يقفز ويختلق/يتخيل بالتخلص من الأساطير التي يراها بالية.

---

1 Judith Stora-Sandor, *L'Humour*, Paris, Autrement, 1991.

2 M. Ozouf, *Les Mots des femmes*, *op. cit.*, p. 391 - 394.

3 G. Lipovetsky, «La société humoristique», *Le Débat*, 1981, n° 10.

4 G. Lipovetsky, *La Troisième Femme*, *op. cit.*, p. 295.

القرن العشرون ثري جداً بالإنتاجات الثقافية المتنوعة، وقريب جداً منا، ليسمح لنا برؤية إجمالية حول ضحك النساء، اعتباراً لتنوع المواقف والوضعيات والفاعلين[1]. فتحت الرواية الكوات الأولى للسخرية، وقد ظلت مدةً طويلة الأداةَ الثقافية الرئيسية الملائمة للكوميديا النسائية التي تعرضها السينما. إجمالاً، ثمّة مظهران اثنان للكتابة الروائية تعاقبا خلال العقود الأولى من القرن للنسوية المناضلة أو النشيطة: تهكم ساخر عنيف وعدواني لمؤلفات انخرطنَ بنشاط وفعالية في البعثة العلمانية الفرنسية (MLF)؛ ثم في العقد التالي، نسخة أكثر مرونة وتلقائية، وأكثر مرحاً، وأقل انفجاراً وصخباً، تحت تأثير شخصيات وحركات غدت من القوة حيث تخشى من فقدان سلطتها إن استرخصت لنفسها الضحك.

هل يمكننا النضال والترفيه والتسلية في آن؟ النسويات الملتزمات قدّرن مبكراً تأثير الضحك في معركتهنّ على أنّه «الشكل الأول للتحرر من قمع/ اضطهاد قديم»[2]؛ فنادراً ما تغيب الفكاهة تماماً عن الكتابة النسائية. غضب الروائيات، الذي استيقظ في سنوات الستينيات 1960، تخففت حدته بضحك متوتر ومتشنج بهذا القدر أو ذاك. في هجوم تهكمي، تنال الروائية كريستيان روشفور من المجتمع بأسره بتأليفها **أطفال القرن الصغار** (1961)، برسم كاريكاتير لهذا النموذج المعياري، شبه الزاهد، لربة البيت، التي شجعتها الدولة، بين الحربين العالميتين، على محاربة انخفاض عدد المواليد.

---

1 Voir la revue *Humoresque* et ses nombreux travaux sur l'humour féminin, en particulier le n° 11.

2 Luce Iriguaray, citée par Brigitte Rollet. «Rire et cinéma, les réalisatrices françaises contemporaines», in *Deux mille ans de rire* (colloque international Grekis-Laseldi/Corhum, 2000), Paris, Presses universitaires franc-comtoises/ Les Belles Lettres, 2002, p. 393.

تنتمي كريستيان روشفور إلى الجيل الأول لتنظيم الأسرة، وهي تعلم ما تعنيه «سعادة الأمومة» حينما تقضي الأم حياتها تحمل لمرات متعاقبة، والزوج يلعب القمار في (PMU) (الرهان الحضري المشترك)، ويضع مدخراته في «خردة» ذات محرك بدلاً من ثلاجة أو غسالة، وأن يشبّ الأطفال في الشارع، أو يُقتادون إلى دور تعمّد بخجل وتواضع «خاصة بالمتأخرين»، وأن يكون سنام طموح الزوجين أن يتمكنا، يوماً، من أن يقطنا سارسيل... آلات مرغوبة، آلات للإنتاج والاستهلاك، الجميع يعيش بالكيفية نفسها في مدينتهم النومية، «يمكن لأفراح الواجهة الغربية أن يروا في منازلهم أفراح الواجهة الشرقية كما لو أنهم رأوا أنفسهم في المرآة».

بتوالي رواياتها، جميع أسس المجتمع البطريركي يتفحصها بدقة ضحك فظّ، وأولاً، شرط النساء، هؤلاء الكائنات الطائشة، هؤلاء الثرثارات الوقحات (يتعلّق الأمر هذه المرة ببرجوازيات عاطلات) يتحدثنَ بلا توقف كي لا يقلنَ شيئاً: «إنهما يستمتعان، جان بيير وهو، من هذرنا ورغينا الفاتن، وعلي أن أقول من فرط تمرسنا، فعرضنا للببغاوات (الدرة) أصبح الآن جاهزاً، نعرض عليهم مهرجانات حقيقية للغباء والهراء الأنثوي على وفق ما ينتظرون... على هذا النحو، سيشعرون بأن لديهم نساء» (**قصائد غنائية/غنائيات إلى صوفي**، 1963).

بنبرة أكثر قتالية، مغنية الكباريه بريجيت فونتين، على طراز البانك قبل الأوان، تهاجم بعنف البطريركية؛ إنها تقر بأنها ترغب في التسلية وتسلية الآخرين؛ إنها تؤدي دور المهرج بطيب خاطر على المسارح؛ ولكن بما هي «امرأة متمكنة» وملتزمة، تستلّ سلاحها لتستعيد شرف النساء بعد أن قرأت (هنري دو) مونتيرلان: «سأنتقم، أنا والنساء».

تستمر السخرية في أداء دور رافعة تحرير أكثر فعالية من الذحل والضغينة والتمرد. ساخرة بمرح واغتباط من الجنس الذكوري في **هكذا كانت**، تنضم بونوات غرولت إلى موضوعات المعركة النسوية، بتمديدها لتشمل جميع ضحايا العسف والاستيهامات الذكورية، من جميع القارات. في سنوات 1970 - 1980، اكتسبت الروائيات الكوميديات تمكناً ونضجاً كافيين ليحاكينَ خطابهنَّ الخاص المناهض للتمييز الجنسي: رواية **لا واحدة تحبني** (Mersonne ne m'aime) لميراي كاردو ونيكول ليز بيرنهايم[1]، التي تحاكي بسخرية رواية سوداء، تحكي قصة قتل نصيرة شرسة لقضية النساء، والبحث عن الجاني من طرف «شرطية باريسية بالتعاقد»، امرأة دركية غامضة، تُخرِج بخفة ورشاقة دفترَ المخالفات بينما تظهر تعاطفها مع قضية النساء.

على نبرة مبتهجة سار المسار المتعرج لهؤلاء المقاتلات من أجل انعتاق النساء، المناهضات للتمييز الجنسي، والطامحات إلى المساواة والكونية، والمناهضات للاختلاف؛ غير الجادات بما يكفي ليظهرنَ في قائمة نبيلة من الكاتبات، ولكن البليغات رغم ذلك، فهنَّ ينظِّمنَ اللقاءات، ويواجهنَ الذكوريين الممعنين في الغطرسة، بابتداع شعارات لحركاتهنَّ الأكثر حماسة مثل حركة ج.ث.م.م.ب.ت.أ.ج (GARCES)[2] (الجماعة الثورية المستقلة لمحاربة البيئة التمييزية على أساس الجنس) أو، ن.م (نساء المطبخ).

ثمة الضحك، وثمة أيضاً الدعابات، مثل تلك التي تستهدف صحفياً مشبوهاً يرى في المرأة «موضوعاً ساحراً يحبّ أن يستلقي عليه»، أو أيضاً هذه الخمسينية المزعجة، التي تقدّمت بطلب الانضمام إلى نادي النسويات، وتأمل أن تظهر مراجعها كفاية: «قتلت زوجي»، كلّ القصص تسعى إلى أن تستحوذ على السلطة التهكمية.

---

1 *Mersonne ne m'aime* [1978], rééd. Paris, Joëlle Losfeld, «Arcanes», 2003.

2 تدل في الفرنسية على معنى البغايا أيضاً. (المترجم).

لا ثيمة بمنزلة تابو أو محظور، لكنّ «المزاح» له قوانينه أيضاً، كلمة مزاح ذاتها تثير الخوف لأنّها «ليست مؤنثة»، تلاحظ بونوات غرولت. سواء بالنسويات الراديكاليات، اللائي يثرنَ اختلافهنَّ ليكتبنَ بلحمهنَّ ودمهنَّ، تعلّق الأمرُ، أم بأولئك اللاتي يؤكدنَ المساواة في الذكاء والعقل، أفضلُ أسلحتهنَّ السخرية، والذكاء، والفكاهة أخيراً؛ كلّ الطرق المرحة القادرة على قلب ادعاءات ذكر يتظاهر بالغلظة/القسوة أو الغرور.

طبع انتصار التهكم الساخر والفكاهة العصرَ ما بعد الحديث، على نقيض الاحتفال الشعبي الجماعي في الماضي[1]؛ حلت الفكاهة محل المهازل المضحكة للكرنفالات، التي ما عاد لها من سلطة مقدسة لتنحّى، كما تم التخلّي أيضاً عن الانتقادات اللاذعة والعنيفة، طالما أنّ أسباب اليأس والبؤس والإرهاب والأوبئة أضحت شائعة وغير ذات قيمة تحت تأثير التغطية الإعلامية، وطالما أنّ المسؤوليات المخففة جعلت الفاعلين/الممثلين «جميعهم ضالعين» أو أبرياء. الكلّ يستفيد من جرعته الصغيرة من الفكاهة والدعابة، على نحو أنّ الفكاهة أصبحت العقد الجديد، الأقلي، لمجتمعاتنا الحديثة؛ حيث لم يعد ثمة معتدٍ ولا معتدَى عليه، لا حقيقيّ ولا زائف.

دخلت الدعابة **قاموس الأكاديمية الفرنسية** سنة 1762 بالمعنى الإيجابي للشاذ أو غريب الأطوار. عُدَّ لفترة طويلة ملكية ذكورية خاصة، فكان لا يبحث عن الوقاحة ولا عن السخرية؛ إنه يأتي من «ضحكات الأقليات» هذه التي تعمل كمنفس أو كصمام في المواقف الدونية، سلاح الضعفاء هذا الذي تحدثت عنه جوديث ستورا-ساندور لتصف الفكاهة اليهودية[2]، والذي سبق أن تبنته الروائيات أمثال جين أوستن أو إيزابيل دو شاريير، بعفوية طبيعية في مواجهة الهيمنة الذكورية.

1 G. Lipovetsky, «La société humoristique», art. cité.

2 J. Stora-Sandor, «Le rire minoritaire», in *L'Humour*, *op. cit*.

من حيث هو ضحك محجوب، الفكاهة لا تجهل ضعفها؛ إنها طريقة في استعادة الكرامة وتجريد المحاور من سلاحه بتذليل العقبة: «الفكاهة لا تستسلم، إنّها تتحدى -يكتب فرويد- إنها تستلزم ليس فقط انتصار الأنا، بل أيضاً مبدأ اللذة، التي تجد بهذا النحو وسيلةً لتتأكد على الرغم من الوقائع الخارجية غير المواتية». فأينما كانت المرأة الجريحة عليها أن تعبّر عن غضبها أو معاناتها، فالمزحة والنكتة اللفظية، التي تتحكم في دوافعها، تمكّنها من أن تشعر بالتفوّق، ضحك متعة خالصة «يأتي من تدبير المشاعر»[1]. منتج للأنا الأعلى وليس للاوعي مثل النكتة، العبارة الإنجليزية الشهيرة «دعابة» (humour)، التي لها معنيان مزدوجان هما **خلط** (خلط سائل)، **وروح** (witt)، لها فضيلة جعل «الحياة أخفّ وطأةً وأكثر سلاسة».

روح الدعابة لا تَعِدُ بمستقبل مشرق، لكنّها تسمح لك بالتعايش مع مواطن ضعفك، إنها لحظة طرب جذل قصيرة؛ إنها تبعد الجد بمفاجأة لعبة لغوية، مع إرضاء الروح والفؤاد؛ بعيداً عن تصنيف أو تنظيم أو إخطار أو نقد العالم، فهي تقيم جسراً بين كلمة وأخرى، بين سجلات أو نبرات مختلفة تضعها بطريقة شاذة بجوار بعضها البعض. لا تجلي الدعابة السلبي وتصرفه كما يفعل الهجاء والتهكم الساخر أو السخرية، لكنها تساعد على دعم تقدير الذات. تخترع الدعابة/الفكاهة وتحفز روابط من طريق احترام الآخر، وتنزع الطابع الدرامي عن الواقع، لكنها تستنكف أيضاً عن تحويل الأشياء، فهي تفرغ التبادلات من محتواها بأن تخفف عليها من أيّ إحالة إلى الحقيقي وأي التزام، وباختزالها إلى توليفات من العلامات المهدئة، بل المتسامحة.

1 S. Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, «Les variétés du comique», Paris, Gallimard, «Folio», 1992.

عبثية الحياة

حتى عهد حديث، لا يبدو أن الكتابة النسائية قد سعت إلى بناء «نوع» كوميدي على نحو خاص؛ لأن الكوميدي، بقلب كلّ شيء إلى هزأة أو مسخرة، يجازف بتقويض المادة الروائية في الأثناء التي تنبني وتتشيد فيها[1]. الأفكار النمطية، التي تعود إلى قرون للمرأة الشرسة، أو الفحلة المترجلة، أو المرأة المغوية، عفا عليها الزمن. في هذا المضمار، يقر الرجال والنساء معاً بذنبهم بتدبر أمرهم قدر ما يستطيعون في مواجهة إخفاقاتهم، ويحطون على قدم المساواة من أنفسهم ليثيروا الضحك انطلاقاً من عين الكوارث الإنسانية الصغيرة.

بكل تأكيد، كانت فرجينيا وولف من أوليات مَن ألقينَ نظرة جديدة على تناقضاتنا، ودرسُها يبقى دائماً راهنياً. فبعيداً عن الثيمات الكبرى، التي يتعذر بلوغها، يطيب للنساء أن يصوبنَ منظارهنَّ الصغير ليضخمنَ أو يصغرنَ أو يعزلنَ تفاصيل الحياة اليومية، إلى درجة إعادة تأليف مشهد آخر؛ حيث العناصر المألوفة تصير غريبة، وتبعث على الضحك. وهذا عين ما يسري على اللغة التي ينقحنَها، بملاحظة هذا الأمر الصادر عن هامبتي-دامبتي في **أليس في بلاد العجائب**: «حين أوظف كلمة، فهي تأخذ المعنى الذي يعجبني. يتعلق الأمر بمعرفة من هو السيد». يهاجم النقد الواقعي والنظام المفروض، ليس انطلاقاً من حكم أخلاقي أو إحالة موضوعية، بل انطلاقاً من ذاتية تعيد بناء القصة بطريقتها.

1 Voir Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, Puf, 1985, p. 124.

«شاعرية الفاجعة»، تقول ماشا ماكييف[1]، ولكن أيضاً شاعرية الفكاهة والدعابة والعبثية؛ أي تحويل استيطيقي لواقع مبتذل ورديء من طريق نظرة خلاقة تنيرهما: يجعل الضحك شيئاً ما يهتز، شيئاً يدقّ عن الوصف من دونه، مثلما أنّ المسلاط، ربما، بألعابِ أضوائه يُعيد تشكيل صور نصب تذكاري ضارب إلى اللون الرمادي فيفقده جاذبيته.

كان آل ديشان (ماشا ماكييف وجيروم ديشان)، المؤلفان والمخرجان المسرحيان، يقدّمان نموذجاً لهذه السخرية الذاتية الرقيقة والمبتهجة في مواجهة موضوعات الماضي؛ حيث كلّ منا مدعوٌّ إلى أن يشاهد جزءاً من ذاته الطفولية التي تصنع ألعاباً من «أشياء» غريبة ومن موضوعات مألوفة، وظيفتها مقلوبة، ومتحولة: كؤوس فزنا بها في مباريات أو منافسات، أواني، قفف، بلوزات مصنوعة من النايلون، مروحة، أقمشة، أشياء نحصل عليها من متجر الأسقاط، والعديد من آثار عالم خيالي وشخصي، يلحقه أحياناً عنف الواقعي حينما يكسر اللعب مراقب متجر مستبد صغير -الرقيب الذي يمسك زمام السلطة- بإعلانه أن هذه الحطام المتحجرة ليست سوى خزف مثلوم ودمية مكسورة، وبقيا، وباختصار ليست سوى زيف...

لا توجد كلمات عديمة النفع، ولا أحكام قيمة في عروض آل ديشيان، بل ثمة مجموعة هزلية، عالم حسي من الحركات والإيماءات، من الصخب والضجيج، من الإيماءات والعواطف والانفعالات، التي تحلّ محل اللوغوس الجدلي، والتي من خلالها يغربلون أحلاماً وإذعاناً واستكانة. «آه كم نحن رائعون!»، هتف الزوجان ديشان[2]، وهما مسترخيان على كراسي قابلة للطيّ بذراعين، ويتأملان منظراً من الحطام أو تنزيل أحمال. يتردد المتفرج الذاهل

1 Macha Makeïeff, *Poétique du désastre et inventaire d'un spectacle*, Paris, Actes Sud, 2001 et 2000.

2 Voir *Le Rire au corps*, *Sociétés et représentations*, 2000, vol. 3, n° 10. La pièce a été créée en 1979 et elle a fait l'objet d'une série télévisée en 1993.

الحائر في الضحك من هؤلاء الشهود الساخرين والمضحكين على ما كان في زمنه جائزة أو عالية الأداء في طليعة التقدم. في هذا العالم الحزين والرقيق، لا نتحدث قط عن الموت، بل عن الاستعادة، التي تحاكي العودة إلى الحياة، والضحك خير من البكاء.

شاعرية الفاجعة اليومية تثير الضحك، بضحك متواطئ يتوحّد فيها الممثلون والمتفرجون في وعي مشترك بهشاشتهم ووهنهم: فلترقصوا، يحثّ آل ديشيان جمهورهم، كلّ المستضعفين والمهمشين في الأرض، رجالاً ونساء، الذين يرضون بإضحاك الناس على حسابهم، ويتدبرون أمرهم بترتيبات بسيطة؛ لأن الضحك استبقى شيئاً ما من الطفولة: إنه يخلق جسداً اجتماعياً متماسكاً، وينتهي في الأخير ربما إلى تغيير شيء ما. ففيما «الاحتفاء بأشياء تافهة»، الذي تبعثه نظرة حنونة، يثير الضحكَ الجماعي، السعادةَ أو وهمُها، في المقابل، يخلق العزلة. الرجل السعيد متوحد، أو رجل مستكفٍ بنفسه، وعليه أن يتجاهل تعاسة الآخرين ليبقى مغتبطاً: كيف له بعدئذٍ أن يتشارك ضحكه؟

على الجانب الآخر من الفاجعة اليومية، إن أحلامنا بالسعادة هي التي اختارت ياسمينة ريزا أن تندّد بها في كثير من مسرحياتها ورواياتها، حتى تنتزع هذه البسمة المؤكدة المصنوعة من الاختبال ولجنون، والرقة والشفقة المميزة لنهاية القرن العشرين الغربي. تدين ياسمينة ريزا بهذه الملاحظة المختبرية الحادة لناثالي ساروت، التي تخترق طيف حضارتنا، في الأسرة، والثقافة، والدين، والفن، وعلم النفس، والصحة، والجمال، والأسفار، كثير من الأغطية الزائفة، للإشارة إلى ردود الفعل التافهة، والادعاءات واليوتوبيات الكبرى، التي تقوم أكثر شيوعاً وأكثر اجتياحاً على إرادة «الانغماس في اللهو والتسلية».

لا يضحك «نشطاء السعادة» حقاً أبداً، «متفائلون بتنانير الرقص»؛ لأنّ الأمر يتطلب اليأس والإحباط لإثارة هذه الهزة الصحية المبهجة، التي تنزع لوهلة الكائن من بؤس الوجود بتذكيره بالموت القادم. البطل الشكس معتكر

المزاج لرواية **أسى**[1]، يحاول جهده في أن «يبلبل الحياة»، بل «بلبلة الإله»، يجعل منها نبضات قلبه، وأحلامه بالرقص، وحتى هذه الوثبة الأخيرة، التي تلقيه بين أحضان الضاحكة جونيفييف، ليست سوى «انزياحات صغيرة، ومتناهية الصغر». تسير السعادة منكباً إلى منكب مع الملل.

هناك أيضاً رجل يدعى **آدم هابربغ**[2]، هذا الكاتب السوداوي الطبع المنشغل أولاً، وقبل أي شيء، بقراءة مناشير الأدوية، الذي يفضي بقلقه واضطرابه باكتشاف أنه عرضة لأن يفقد إحدى عينيه، وأنه، بسبب قلة الإلهام أو «قصة ليحكيها»، ستكون مسيرته الأدبية مشبوهة: «في يوم من الأيام سنجلس وسينتهي الأمر، وسيكون لدي سواء كنت آدم هابربرغ أم لا». انتهى الكلام. إنّ جو العزلة يأتي من تراكم خيبات أمل صغيرة، زوجية، أبوية، مهنية، خيبات تنتهي بجلال في ليلة ليلاء بصحبة رفيقة المدرسة الثانوية التي يلتقيها مصادفة بعد ثلاثين سنة من الصمت: ماري تيريز ليوك، التي كانت محادثتها سخيفة تافهة، وستتمكن من جعله يشكّ في حاضره وفي مستقبله كما في ماضيه. يتنافس الرجال والنساء على الأنانية أو جنون العظمة. وتطلب بجرأة الروائية من هؤلاء، كما من أولئك، أن يحسنوا «الضحك من الأسوأ»...

في الضفة الأخرى من الأطلسي، تهدد الحياة الحديثة أيضاً البيت والأسرة، والمؤلفات يجهدنَ في تفكيك الحلم الأمريكي. تمكنت كاتبة فكاهية شهيرة لصحيفة النيويوركر في سنوات العشرينيات من القرن الفائت، نسوية قبل الأوان، تدعى دوروثي باركر (1893 - 1967)، من إعادة إبداع حكاية «الإخفاقات الصغيرة في الحياة الزوجية». وأحياناً، الغريب هو ما يكون مادة للضحك؛ في سنوات الخمسينيات من القرن نفسه، ستبتكر باتريسيا هايسميث نبرة تدميرية للدعابة السوداء: تشبه **مذكراتها إلى إديث** (1977)،

---

1 Yasmina Reza, *Une désolation*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 24.

2 Y. Reza, *Adam Haberberg*, Paris, Albin Michel, 2003.

أولاً كتاباً متواضعاً على قدر عظيم من الابتذال - زوجان تقليديان، متوافقان جيداً؛ حيث الزوج نشط، والزوجة جذلى ومقدامة، والطفل الصغير مدلل قليلاً، لكن القصة تنتهي إلى كابوس شيطاني بسبب النوايا الأمومية الطيبة المسرفة، التي تخنق أولئك الذين تريد إنقاذهم.

وأيضاً، لا شيء أقل مثالية وبراءة من الحياة الأسرية، التي روتها بكثير من الفكه روائية معاصرة أخرى، اسمها غريس باليه، التي تظهر بطلتها جيني، وهي تتلقى في أعياد الميلاد مكنسةً جميلة مع «مجرفة صغيرة جميلة لجرف الغبار مصحوبة معها» من قبل زوج اختار التجنيد، بمعنى الفرار، في الجيش من دون أن يترك فلساً واحداً لزوجته وأبنائهما الأربعة؛ فأخذت جيني تتملى في سوء الفهم الكلي هذا بين تطلعات ومطامح الجنسين، الموحدين للحظة بالمتعة التي يحصلان عليها على عجل على بلاط المطبخ.

استملاك الضحك

إن تملك النساء «للفن السابع»، الذي من شأنه أن يقدم نقداً هزلياً ولاذعاً للمجتمع وعقبات الرجال، لم يأخذ فعلياً انطلاقته إلا بدءاً من سنوات التسعينيات من القرن الماضي. في سنة 1997، كانت فرانسواز بيو، المتخصصة في السينما، ما تزال تجازف بحذر في المراهنة على تأنيث الكوميديا: «ليس من المستبعد أن تنجح النساء في الفنّ الصعب في إضحاك الناس»[1]! في الواقع، لا تلبث السينما أن تكون شأناً ذكورياً لردح طويل بعد الحرب العالمية الثانية. يقوم الضحك قبل أيّ شيء على المزاج الرائق وعلى الإجماع. الدعارة البرجوازية للفودفيل[2] هي الدافع المحرك المتفق عليه للسيناريوهات، والجمهور ينفجر ضاحكاً دون أن يتعلم أيّ درس. أما بالنسبة إلى مسرح البولفار، فعلى الرغم من بعض الإبداعات الرائعة والأصيلة، هو يصنع عبارات كوميدية ملونة مثل البطاقات البريدية، وحماقات بذيئة لزواج ثلاثي مع، أحياناً، أدوار لنساء ضاحكات واستفزازيات يثبنَ إلى النظام في نهاية العرض.

لقد هبت رياح الحرية عبر المحيط الأطلنطي، من كندا والولايات المتحدة. بدأت الكوميديا الأمريكية مبكراً في التفكير في شرط النساء اللائي اكتسبنَ الحق في التصويت سنة 1920، وفي الرباط الزوجي. بينت الأبحاث الحديثة للأختين جوليا وكلارا كوبربرغ، بشكل كبير، أن السينما كانت في البدء مهنة في أيدي النساء اللاتي عملنَ مخرجات أو منتجات أو كاتبات سيناريو، واللائي كنّ لا يتهيبنَ من طرق موضوعات صعبة وملتزمة. بعد أزمة

1 *CinéAction*, n° 82, cité par Olivier Mongin, in *Éclats de rire*, Paris, Seuil, 2002, p. 295.

2 المسرحية الهزلية الخفيفة. (المترجم).

1929، تولى الرجال زمام الأمور عن طريق إرسال/إعادة/بعث النساء إلى مهن ثانوية لمعدات مناظر الفيلم (مونتيرات) وتقنيات. تنتج هوليوود من ثَمَّ إنتاجات ترفيهية خفيفة ومتألقة لجلب الجمهور إلى القاعات؛ الكوميديات الهزلية والمخبولة ذات الإيقاع الحماسي، **كوميديا الحماقة** (screwball comedy)، تصور العلاقات بين الأزواج، أزواج غير متوافقين في أغلب الظن، وأحياناً عدائيين، من غير خشية بلبلة قوانين وأعراف الكوميديا الرومانسية؛ تجد الممثلات دوراً مهيمناً؛ لأنهنَّ جميلات ومغويات ومدبرات مكايد.

انطلاقاً من خيبات ومرارات منمطة وكذبات وغيرة ودعارة، تمرر السينما مُثُلاً مساواتية؛ حيث الزوجات يقدرنَ على تحمل مسؤولياتهنَّ، وحيث الأزواج يتعلمون الاعتراف بقيمة الوجدان (affectivité)، وحيث الرجل والمرأة على قدم المساواة، يتحولان أحدهما بسبب الآخر بإعادة شبك الرابطة الزوجية[1]. تحل المحادثة المضحكة النزاعات أفضل مما يفعل القاضي غير القادر على فض نزاع بسيط، وإن كان مهماً مثل «من سيحتفظ بالكلب؟» أسدل الستار على النموذج الهوليوودي بسعادة لا تنال إلا بشق الأنفس.

يرغب مجتمع الاستهلاك في الضحك. من حيث هي لهو وتسلية شعبية، بدأت السينما الفرنسية في استغلال وصفات مجربة باستثمار أرض خصبة من الكوميديات، اللائي يكنَّ على خشبات المسارح، أو في الكباريهات، أو على منصات المسارح الموسيقية. لكن على الرغم من قوة شخصية بعض الممثلات الشهيرات، العروض الكوميدية لم تأتِ بأيّ جديد –فكاهة تاتي تمثل استثناء من القائمة– وكانت لا تفتأ تُكتب بأقلام الرجال، بإلهام دائم من كراهية النساء المبتهجة القديمة[2]. كان مخرجون وكتاب حوارات ممتازون،

---

1 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* (*1936 - 1949*), Paris, Éditions de l'Étoile/ Cahiers du cinéma, 1993.

2 Voir Noël Burch, Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Nathan, 1996.

من أمثال جيرار أوري، وجورج لوتنر، وميشيل أوديار، وراء نجاح كوميديات الأخلاق في سنوات 1960 - 1980، كما أن كوميديات شرسات عرضنَ مواهبهنَّ، على غرار ميشلين داكس، أو سوفي ديماريه، أو جاكلين مايات، أو ماريا باكوم، التي لا زالت مسيرتها الكوميدية متواصلة على امتداد عقود.

لم يكن للموجة النسوية لما بعد ماي 68 سوى انعكاسات متأخرة على السينما النسائية، عدا بعض الاستثناءات القليلة مثل هذا الفيلم الساخر **خطيبة القرصان** لنيلي كابلان (1969)، الذي أثار الكثير من الضحك على حساب رجال القرية الذين جننهم الغنج المستفز لبرناديت لافون. لا شيء ثورياً في الكوميديات الأولى، التي قدمتها نينا كومبانيه وديان كوريس، ونيكول دو بورون، وشارلوت دو توركهايم، ليتحدثنَ عن تطلعات، وأحياناً عن تمردات جنسهنَّ[1]. ترسخ الحبكة، الخاضعة لضرورات تجارية، التفاؤلَ، وتدعو إلى الضحك؛ يتعلم الزوجان العيش معاً، تخف وطأة التوترات مع الرخاء الاقتصادي، وتنتهي النساء إلى فرض حقهنَّ في الشغل (**يوم قضيته عند أمي**، **يومي أنا**)؛ لا تزال القيم المسندة تقليدياً إلى «ملاك البيت»، والرأفة والإيثار قائمة.

إن تجديد السينما الكوميدية والحضور النسائي هو ثمرة جيل شاب من الكوميديين والكوميديات، والمخرجين والمخرجات، الذين دخلوا المشهد في سنوات 1970 - 1980، ويتشاطرون القريحة الهجائية الموهبة التهكمية الساخرة نفسها: فرقة مسرح لو سبلونديد تستقر في القاعة الخلفية لخمارة صغيرة، وتقدم عرضاً جديداً من الشخصيات. فإلى جانب كريستين كلافييه، أو ميشيل بلان، أو جيرار جانيو، أو تييري ليرميت، الكوميديات كنَّ شريكات متحررات، نساء مستعدات لأن يسخرنَ من كل الأفكار النمطية الكلاسيكية، الأسرة، والحب، والإغواء، وأوقات التسلية أو الفراغ، والذكورية/النظام

1 *Ibid.*, p. 391. Voir aussi Noël Burch, Geneviève Sellier, «Le cinéma, critique et création», in *Le Siècle des féministes*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2004, p. 303.

الذكوري. جوزيات بالاسكو بوصفها رفيقة جيدة أو فتاة معقدة، دومينيك لافانان بوصفها فتاة عجوزاً غبية بلهاء قليلاً، أنيمون التي تنال المجد في مسرحية تحولت إلى فيلم نال قاعدة جماهيرية واسعة (film culte)، البابا نويل قمامة (جان ماري بواريه، 1982): ساهمنَ جميعهنَّ في خلق كوميديا لاذعة في هيئة طفل ساذج، التي لم يسلم من نارها لا المجتمع ولا الفرنسية الوسيطية المتطفلة أو الطفيلية، ولا حتى النساء البلهاوات أو المغناجات المدعيات.

تحمل الضحك النسوية التوافقية. فإثر النجاح الباهر، الذي أحرزه فيلم **ثلاثة رجال وقفة** (1985)؛ حيث على ثلاثة رجال خُرق أن يتعلموا كيف يتدبرون أمرهم مع طفل رضيع متطلب («الصرة») (le paquet) عندما تذهب الأم في رحلة، دور الآباء كان موضوع أسئلة لا عهد لنا بها: بأسلوب مضحك ومتسامح، تقترح كولين سيرو على الرجال أن عليهم أن يتعلموا الكثير عن الحياة المنزلية، التي أدانوا بها النساء منذ قرون خلت. نعثر في فيلم **روميال وجولييت** (1989) على النبرة الخفيفة نفسها والإيمان بتضامن الكائنات البشرية نفسه، الذي يغطي على تهكم ساخر، حادّاً من ضروب التزمت الاجتماعية حول رب عمل (P-DG) جشع، استضافته سيدة تنظيف شركته: أمّ طيبة القلب واسعة الصدر لخمسة أطفال، وامرأة سوداء فضلاً عن ذلك، تعلم جولييت رب عملها المستلب قيمة العلاقات العاطفية.

لقياس الأشواط المقطوعة، من المفيد أن نضع فيلمين اثنين وجهاً لوجه يبدو عنواناهما متقاربين هما: **نساء** كلود شابرول (1960) **ونساء** آنيك لانو (1984)، نظرتان، إحداهما ذكورية والأخرى أنثوية، أُلقِيتا، منذ خمس وعشرين سنة، على التطلعات والإحباطات الأنثوية. نصف شفوق ونصف لاذع، يصف شابرول الحياة اليومية لهذه «الأيادي الصغيرة»، التي لا غنى عنها لإثراء المجتمع، سكرتيرات، ومصففات شعر، وعاملات متاجر (برناديت لافون، ستيفان أودران)، يطمحنَ إلى الاستقلالية، لكنهنَّ

مستلبات مرتهنات بالشغل، ويدفعنَ الثمن الباهظ على التقدم الذي أحرزنَه وعلى انعتاقهنَّ. تخفي أحلامهنَّ بالسعادة فقرَ وعسرَ حياتهنَّ الخاصة؛ عمل النساء والمساهمات والإعانات والمساعدات المختلفة تجعل البيوت والأسر تؤمّن عيشها بالتقتير «الذي تختبره بسبب قلة المال، وعنف الزوج المدمن على الخمر، ويسبب القبح والبلاهة وخفة العقل».

أُعجِب الجمهور بموهبة المخرج، لكنّه أبدى عدم استحسانه من هذه الرؤية القاسية التي تحاذي فيها الحماقة والبلاهة بشكل قاسٍ الدراما بظرافة زائفة. يقدم فيلم **النساء** (Les Nanas)، بعد أربع وعشرين سنة، سيناريو عكسياً: لا رجل يظهر على الشاشة؛ النساء، من جميع الأعمار والأوضاع (ماشا ميريل، أنيمون، دومينيك لافانان، ماري فرانس بيزييه) يواجهنَ عقبات بربط علاقات سعيدة ومفرطة الحيوية ومتواطئة، رغم تنافسهنَّ في أمور الحب والقلب، ويتوافقنَ من أجل شجب نزاعات وصراعات الحياة اليومية، وخطل وهوس (travers) الذكوري[1]. فيلم نسوي ومرح، لكنه، من دون شك، أكثر جنوناً واختلالاً كي يقنع. صحيح أن كل شيء لم يُقل.

الكوميديا الاجتماعية، منظوراً إليها من زاوية أنثوية، يمكنها أيضاً أن تتحول إلى نبرة عنيفة ولاذعة بترك تناقضات الحياة النسائية مفتوحة وغير محسومة: يعرض فيلم **جمال فينوس (معهد)** لطوني مارشال (1999) صورة مضحكة مبكية لامرأة في عقدها الرابع مستقلة اقتصادياً وعاطفياً (ناتالي باي)، ومتغزلة لم تنل مطلبها، وخبيرة تجميل مرحة مبتهجة، تراقب هوس وجنون زبنائها دون أن تتمكن من إعطاء معنى لحياتها. مع استثناءات قليلة، اختارت السينما النسائية، بأريحية، سجل الدعابة والفكاهة والظرافة بدلاً من الغضب أو الاستفزاز والإثارة، وتبنت الضحك كأفضل سلاح للإقناع.

1 Brigitte Rollet, «Rire et cinéma : les réalisatrices françaises contemporaines», in *Deux mille ans de rire, permanence et modernité, op. cit.*

ضحك على فقاعات المحادثات (en bulles)

كسر لغة الخشب، السخرية من الأعراف الاجتماعية، زعزعة الأفكار الجاهزة بتقليد كوميدي ذي آثار متزايدة: يبدع الضحك عروضاً صغيرة قادرة، بسحر، على لأم الجراح وتحويل المخاوف إلى متعة. ثمة في الرسوم المتحركة والسكيتش الكوميدي قوة ضاربة وفورية، ووجيزة، ومباشرة، لا يمكن أن يبلغها المسرح ولا السينما ولا التلفزيون، حتى لو كانت قد ساهمت في نجاحهما. كل شيء يتم في بضع لحظات، بالتوليف بين الألعاب اللغوية والعلاقات مع الجسد، ويأتي العقاب سريعاً، إما مرحاً صاخباً وإما ازدراء. كانت بيكاسين أولى البطلات لقصة فكاهية مصورة قبل الأوان، صُمِّمت سنة 1905 من قبل امرأة تدعى جاكلين ريفيير، ثمّ استأنفها رجل في العام 1913، من أجل القارئات الشابات لـ **أسبوعية سوزيت**: نجحت الخادم البروتونية، الظريفة، الرقيقة، الغبية قليلاً، ولكن الشاطرة حسنة التصرف، في جذب جمهور غفير، ونحن لا نعرف حقاً ما إن كانت هفواتها أو طريقتها في استدراكها هي التي تثير ضحكاً أكثر.

لكن لعقود من الزمن، ظلّ الفكاهيون الرجال أنفسهم هم مَن يحتل مجال الكاريكاتير. وكان يجب أن ننتظر «ظاهرة بريتيشيه» في نهاية الستينيات من القرن العشرين كي تخرج القصة المصورة النسائية، بمحرراتها ورساماتها وفكاهياتها. في البدء نُظِر إلى النساء على أنهنَّ رسامات رسوم توضيحية مصاحبة للمقالات، وشيئاً فشيئاً تأكّدت موهبتهنَّ؛ في كانون الثاني/يناير 2000، كانت امرأة تدعى فلورنس سيستاك هي مَن نال الجائزة الكبرى لمهرجان أنغوليم للقصة المصورة، منحها لها فريق من الرجال؛ كان رسمها: الصبار، شخصيّاتها بأسنان الكواسر، استدارة الأنوف الكبيرة؛ لا يستثني أحداً.

وبعد ذلك بعشرين سنة، في سنة 2020، كرم المهرجان الدولي للقصة المصورة النساء المبدعات، وكانت من بينهنَّ كاثرين موريس، التي رسمت بفكاهة لاذعة **مشاهد الحياة الهورمونية** (2016)، أو غوين دو بونيفال، أو نيكول كلافلو، أو بينيلوب باجيو، التي جرى تكييف كتابها الذي يحمل عنوان **الجريئات** (2016) إلى سلسلة رسوم متحركة، ويعرضان (الكتاب والسلسلة) بورتريهات سيدات منسيات من التاريخ.

لا تتردد النساء في الضحك من أنفسهنَّ. بدأت كلير بريتيشه أولاً في مجلة بيلوت؛ حيث كان (رونيه) غوسيني يحكي مغامرات [البطل] الغالي ذائع الصيت أستيريكس الصغير، وقد ابتكرت شخصية سيلوليت، الأميرة ذات الأقدام الكبيرة والأنف المربع (1969). ثم جاء دور غوتليب ليطلق صحيفتين للقصص الهزلية المصورة، بما في ذلك **ليكو دي سافان** [صدى السافانا]، الذي شاركت فيه؛ كما تعاونت أيضاً مع **لونوفيل أوبسيرفاتور** [المراقب الجديد]، التي كانت تقدم لها أسبوعياً سنة 1973، سلسلة **المحبطون**: تهكم ساخر مضحك وواقعي لجيل ما بعد ماي 68؛ حيث الشخصيات عصابية وخفيفة الروح، وحيث الرسالة الوحيدة هي الحق في السخرية من الذات؛ تطور موهبتها؛ كانت تبدأ صورها الظلية من الأنف، هذا الأنف الذي يقيم أجواء مرحة. هل في إمكاننا الحديث عن قلم نسائي؟

تعتقد كلير بريتيشه، مثل فلورنس سيستاك، أنه «لا وجود لرسم نسائي»، بل وحدها الموضوعات، وتفاهات الحياة المبثوثة هنا وهناك، تدفع إلى حدس إلهام نسائي: صراعات الأجيال، تربية ثمانية وستين، مشاهد من الحياة الزوجية، آباء قدامى يعطون النموذج السيئ، أمهات جزعات وحبيسات البيت، جدات أرهقتهنَّ «أسئلة» أحفادهنَّ (**كلير فوبيه**). شخصيتها المراهقة أغريبين، الكاريكاتير الفاتن في ذلك الوقت، تبتكر لغة طافحة بالاستهزاء والسخرية، نصف عامية (mi-verlan) ونصف هجائية

(1988). في **ألعاب وضحكات**، كان ثمة طفلان ينفجران من الضحك وهما يتبادلان كلمات بذيئة؛ إنهما يريان كلّ شيء: مرسومين بجفاء، يقرّعهما آباؤهما ويؤنبونهما عن معجمهما فيما كانوا هم أنفسهم قيد قراءة كتاب/بحث عن «سيميائية البذاءة». يهاجم الضحك الحياة اليومية. انعزالية وشخصية للغاية لتنخرط في حركة مناضلة، كانت بريتيشيه تستهدف الرجال والنساء في آنٍ واحد، كانت لا تتهيب من السخرية أحياناً من النسويات الملتزمات، فيما تدافع عن الكثير من أفكارهنَّ. باعتبارها مستقلة، القصة القصيرة الهزلية تجتذب بشكل متزايد القارئات، وهذه الفقاعات الحوارية (bulles) أوشكت على أن تصبح فناً ثامناً.

فنّ لا يفتأ قاصراً، هذا صحيح، لكنّه ظاهرة ميزت نهاية القرن؛ حيث النساء يتقدمنَ بتواضع وينتهينَ إلى فرض نظرتهنَّ الثاقبة. ففي الوقت ذاته الذي بات فيه للقصة المصورة الهزلية جمهورها من النساء، يقدّم السكيتش للضاحكات في سنوات الثمانينيات أسلوب تعبير متحرك، وغير ثابت؛ حيث يتداخل الجد بالضحك، والعقل بالانفعالات والعواطف، وعليهم، كي ينجحوا، أن يخلقوا المفاجأة في الوقت المناسب. يوجد السكيتش منذ أكثر من عشرين سنة، لكنه كان ذكورياً بصورة شبه حصرية. بدأ كولوش على خشبة مسرح مقهى: شهدت شخصية المهرج بسالوبيته وأنفه الأحمر نجاحاً في نهاية السبعينيات. يكشف التلفزيون، والمقاهي المسارح، والسينما، والكباريهات مواهب الكوميديين، الذين كانوا يقدمون عروضهم أزواجاً أو فرادى من أجل إدانة الحياة السياسية، أو أحداث علية القوم أو الامتثالية الاجتماعية.

كانت النبرة حرة سريعة، وتتناسب مع مجتمع يسير بخُطوات متسارعة. والقصص القصيرة، سواء المكتوبة أم المصورة بعناية، تترك هامشاً للارتجال. بفضل نجاحه، فتح «العرض الانفرادي» (one-man-show) المجال للممثلات الكوميديات، اللائي بدأنَ فتحهنّ، باللعب في أول الأمر في

ثنائيات: غي بيدوس وصوفي دوميه كانا من الأوائل من نوعهما في منتصف السبعينيات، موقفين عروضهما على الزوجين والأسرة، ثم جاء في أعقابهما آخرون، من أمثال بيير بالماد وميشيل لاروك، وبالماد وموريبل روبان (1988)، ولوران جيرا وفيرجين لوموان... وضع الأخلاق تحت الفحص والنظر رأسمال لا ينضب؛ حيث تجد الكوميديات، بعد أن صُلْنَ وجُلْنَ في الإذاعة أو المسرح، موضوعات «عروضهنَّ الانفرادية»: ماريان سيرجان، زوك، سيلفي جولي، ثلاثي جان، ثم في الجيل الثاني للتسعينيات، موريبل روبان، والمغويتان (les Vamps)، وآن رومانوف، وشارلوت دو توركايم، وميشيل بيرنييه، وشانتال لوبي، وميشيل لاروك، وفاليري لوميرسيه، والخلف لا يزال مستمراً... السكيتش هو تمرين على التوازن؛ حيث يسبق الجسد غالباً العقل: يجب الاجتراء على الأحكام القبلية والتصدي لنظرة ذكورية متغطرسة. الإضحاك هو التخلي عن الجمال والإغراء. والحال أنّ الجمهور ينظر ويسمع أولاً المرأة قبل أن يرى الكوميدية.

تتحلى النساء الضاحكات بالضراوة والقتالية ليرددنَ على دعابات ونكات الرجال؛ إنهنَّ لا يخشينَ الاستفزاز، يمكن للضحك أن يكون معركة، لكنهنَّ يمضينَ قدماً في طريق ملغومة؛ حيث الذوق السيئ، والوقاحة، والشر والخبث، والابتذال لا يمكنها أن تفسد المتعة؛ لأنه يجب على النقد أن يكون مستساغاً. أغلبهنَّ يهاجمنَ التصرفات «ذات النزوع الذكوري»، التميز على أساس الجنس يصلح بصورة متواترة كباعث على الضحك، لكنهنَّ يشجبنَ أيضاً المواقف الاستلابية للعالم الحديث بضحك يزداد تهكماً لاذعاً بقدر استطالة فترة تكميمه.

تهكم لاذع وتواطؤ

تلقت آن ماري كاريير، وهي واحدة من بين أوليات الفكاهيات اللائي حصدنَ النجاح، تكوينها في مسرح ديزور (Théâtre de Dix heures) سنة 1950، وقد كرست نفسها للمونولوغات الكوميدية القصيرة، التي تؤلفها هي نفسها؛ كانت ممتلئة الجثة قليلاً، فسخرت من عيوبها؛ كانت سخرياتها حليمة متساهلة، من دون فظاظة، تنتقد نزوات منتصف العمر حين يكون للخمر «مذاق مختلط برائحة الخشب»، وتبحث عن «الفيل الأبيض»، عن الرجل الذي يمكن العثور عليه. وبعد ذلك بزهاء طويل، اعترفت بأن دعاباتها ونكاتها، في ذلك الوقت، كانت خفيفة، بالقياس إلى عدائيةٍ لا تلبث أن تزداد مع صعود نسوية تطلق أحياناً «كلمات لاذعة»[1]. كلمات فجة، حرية الحركة، تذوق الغريب المضحك، بات للمضحكات معجبون متحمسون: في سنوات السبعينيات من القرن العشرين، تلقى ثلاثي جان، اللاتي بدأنَ مسيرتهنّ الفنية من دون أن يخفينَ أنهنّ طُلِّقنَ لتوهنَّ، رسائلَ سب وتهديدات: غادر المتفرجون العرض بصخب، وهم يخبطون مقاعدهم!

ليست النساء الكوميديات دائماً ناشطات عازمات على بلبلة العالم؛ فغالباً ما تجدهنَّ أكلمنَ دراساتهنَّ الجامعية، وبعضهنَّ مارسنَ مهنة قبل أن يصعدنَ خشبة المسرح، وضحكهنَّ يستنكر أولاً انحرافات المجتمع، أو الفردانية، أو لا تكافؤ الفرص. إن كان بعضهنَّ يفضّلنَ موضوعات متحيزة جنسياً صراحة، فالكثيرات يعملنَ مع شركاء ذكور، ويرينَ أن الرجال والنساء يستهدفون الأهداف نفسها؛ الزواج، والعالم المنزلي، وعالم الشغل، والسلطة

1 «Les drôlesses», France Cuture, 23 mars 1992, émission de Pierre Merle.

- قلة من النساء في المقابل يمارسنَ مواهبهنَّ في الحياة السياسية؛ أي «كلية العلوم التقنية» حسبهنَّ! لكن كائنةً ما كانت دعامات الضحك وعدائية الهجاء وقدحه اللاذع، يمكننا أن نأنس في أغلب السكيتشات أسلوباً وطاقات كوميدية خاصة بالنساء.

إنهنَّ جميعاً تقريباً يرغبنَ في قول العالم من وجهة نظر الضعفاء والمحتقرين، أولئك الذين أخفقوا، في اطراح غير المرغوب فيهم في مواجهة نظام بطريركي: وضع عشنَه هنَّ أنفسهنَّ طوال قرون مديدة. فيما يسخرنَ بلا احتراز من مكامن ضعف الرجال، الأنانيين، المتبجحين، المستبدين، وأحياناً العاجزين بدنياً أو عقلياً، إنهنَّ يأملنَ أن يجعلنَ جمهورهنَّ متواطئاً معهنَّ باستدرار التعاطف انطلاقاً من عواطف ومشاعر مشتركة إزاء المظالم والحيف، وانتقاداتهنَّ تتوجه أيضاً إلى النساء المنضبطات كثيراً، والجاهلات والمحترمات بإسراف؛ حيث لا أحد يخرج سليماً تماماً من الهجاء.

أكثر صراحة من الرجال، لا تتردد النساء في سرد قصصهنَّ أنفسهنَّ، بمقاومة النظرة الذكورية المرتابة والقوية؛ إنهنَّ يتحدثنَ عن تاريخهنَّ، عن هواجسهنَّ وقلقهنَّ، عن عقدهنَّ، بشكل مباشر أو غير مباشر، وأحياناً عن طريق التنكر والتستر، والانفعال غالباً ما لا يخلف موعده. لا تنسى سيلفي جولي أصولها المتحدرة من أسرة برجوازية عريقة علمتها ألا تكون فرجة لأنظار الناس، وتجسد آن رومانوف شخصيتها كـ «امرأة عادية» بالسخرية من بداياتها المهنية الصعبة.

فاليري لوميرسيه الأنيقة، البعيدة كلّ البعد عن الابتذال، تتخذ المسافة أفضلَ وسيلة حماية لها؛ تستحضر موريل روبان أحلام شبابها غير المتحققة وإحباطاتها؛ فلورنس فوريستي هي من التلقائية والطبيعية حيث إننا لا نميز الفكاهية/الممثلة الكوميدية من الشخصية التي تؤديها؛ تسبر بلانش غاردان تعلمها وهي امرأة شابة في عالم يسود فيه المخدرات والجنس. كلهنَّ يتمتعن

بموهبة استثنائية للملاحظة. تكشف المونولوغات، المتقطعة والوجيزة، والحركات والإيماءات/النأمة، ووضعيات الجسد، في آنٍ، عن الحاجة إلى الكلام عن الذات، وتمثل علاجاً لصعوبة التواصل.

أكثرهنَّ إثارة للعواطف وتحريكاً للمشاعر، زوك، التي تسترجع طفولتها ومواقف حياتها المختلفة في ألبومها (Alboum): الملل الذي عاشته وهي طفلة صغيرة في القرية - «لحسن الحظ كان ثمة عمليات دفن» - والنزل، والمستشفى. بعينيها المستديرتين، ووجهها الشاحب (القمري)، تلعب بطريقة مضطربة دور طفل يصرخ، وهو يمص إبهامه ويصرخ في مهده؛ إنها تجسد صبية في عمر خمس سنوات، في روعة وبهاء المكر والحذق الطفولي. إنّها تتخطر بهيئات امرأة صغيرة، وصوتها المرتفع قليلاً، الغنج، داعر بعض الشيء (1987)؛ ثم ها هي ذي مراهقة تواجه المدرسة، والكاهن، والرياضة البدنية، والأولاد.

مرحة ومضحكة ومثيرة للعواطف، مستغرقة في التأمل وصاحبة رؤى حالمة، كلّ قوة رسالتها تكمن في صعوبة إبعاد وحوشها، في العلاقة شبه المستحيلة بين الطفلة والراشدين، وفي العجز عن ولوج عالم «طافح بالأكاذيب» (crépi de) يحكم على المراهقة بالصمت؛ مقتعدة كرسياً، بهيئات جسمها البدين والمفتول، والحركات الميكانيكية، تتمايل طوال ساعتين مثلما نتأرجح ونتهدهد، وتقود المتفرج فيها إلى عتبة مستشفى الطب النفسي (R'Alboum). يتجاوز النقد الكوميدي، هنا، الهجاء الاجتماعي بشكل كبير، فهو يوحد بين الضحك والسوداوية والشعر؛ كي يلمس المناطق الحميمية من الكائن، يجب «فتح كل أسيجة» الفن العظيم.

من أي شيء يضحكنَ؟

من أي شيء يضحكن؟ من كلّ شيء، من لا شيء، من روابطنا، ومن الجراح كما المباهج والملذات؛ إنهنَّ يصححنَ نظرة الرجال، ويتملكنَ الأفكار النمطية التي يقلّبنَها رأساً على عقب، ويعرضنَ الثيمات المألوفة للحياة اليومية. فجة، وساخرة، ومضحكة، وإعلامية (médiatique)، تخترع المرأة الضاحكة قصتها، حتى حينما تجسد نصوصاً ذكورية. أحلام الفتاة الطائشة، الحب وخيبات «الملاك المنزلي»، تلهمهنَّ جميعاً تقريباً. رفض أن يكنّ مسخرة: تمثل آن رومانوف دور المرأة الرومانسية، وتسخر سيلفي جولي من أوهام «العالم الجميل»، وتجعل موريل روبان نفسها مقدمة برامج تلفزيونية، وتعنون أحد سكيتشاتها بقلب المعنى «السعادة تضرب من جديد» (1986).

الحب الكبير، المؤمثَل من خلال الأدب، والسينما، والمجلات الرومانسية، والأغاني العاطفية، ليس سوى شكلٍ من أشكال الاستلاب، وربما أسوأها جميعاً: تصور/تجسد سيلفي جولي عالم زهرة زرقاء عالقة في شراك عبودية الحب («رسالة إلى جوني») والخيبات والنكسات، التي تجنيها بسبب البحث عن الرجل المثالي («حياة سيلفي جولي الأروع»). يُغشى على الفتيات أمام النهايات السعيدة للمسلسلات ووصفات السعادة، التي تعرضها المجلات المبتذلة. يتسلى كلّ من غي بيدوس وصوفي دوميه للتظاهر بالحب من أول نظرة، وهما يرقصان معاً برقة وحنان فيما صوتاهما الداخليان يفضحان نشازهما وتنافرهما: «- هو: كأن شيئاً لم يكن، أنا أقذع لها الشتائم. - هي: يا له من لزق... هذا لا ينتهي أبداً... يرش نفسه بماء التواليب» («المغازلة»، 1973).

الضحك متى أمكن ذلك من هفوات، أو جراح، أو ادعاءات ذكورية، جزءٌ من النصر النسائي: نظام دفاعي حصين لصد الملاطفات/المغازلات غير المرغوب فيها، لاستباق المواقف قبل أن تتحول إلى إساءة وإهانات. تكون حرية الاستمالة أحياناً في صف المرأة: الجريئة آن رومانوف، بعد طلاقها، تظهر كمغازلة وكـ «مقاتلة» (battante).

يتصرف الحب الهزلي في الصيغة الشرطية (conditionnel) وفي الزمن الماضي: ربما سيهيمان ببعضهما حباً إذا... كانا يحبان بعضهما لكن... النساء المستغرقات في أشغال البيت ليس لديهنَّ من موضوع يتحدثنَ فيه مع أزواجهنَّ غير الوجبات والطقس والإشراف على المنزل: الزواج دائماً

تقريباً هو نهاية مطامحهنّ. تستجر الأمومة معها الكثير من الخيبات والشعور بالذنب، والحياة اليومية، المليئة بالمشاغل المادية، تشتبك وترتبك يوماً بعد يوم في رفوف الأسواق الكبيرة الفائضة بالسلع.

موضوع الأطفال يتسم بخيبات الأمل: صياحون، أو شرهون، أو كذابون، طفيليون، أو مخاطيون، أو صبيان أُسيئت معاملتهم، أو منحرفون بالقوة لا بالفعل؛ إنهم هنا ليرسخوا (cristalliser) الشعور بالذنب الأبدي للأمهات الممزقات بين واجباتهنّ المنزلية والحياة «الحقيقية». «آه لا لا! أيُّ همّ يجلبه لنا الأبناء؟!» العلاقة بين الأم والبنت، بكل ما فيها من انفجاراتٍ وإمكان لتبادل الأدوار، هي جزء من النصوص البارعة؛ الأسلوب لنيكول دو بورون، وعروض سيلفي دولي، أو فاليري لوميرسيه، أو بلانش غاردان.

أن تكون المرأة أمّاً لأبناء؛ أيمكن أن يمنح إرضاء أكثر؟ فلورنس فوريستي، «الأم الهادئة»، التي تسيطر/تهيمن على أسرة كثيرة العدد؛ لم تنجب سوى الأولاد، ومستقوية بـ «تفوقها كوالدة» أو كـ «ولودة للنخبة/الخيرة/الصفوة/المتميزين»، كانت الآمرة الناهية في بيتها، ترسل أبا الأبناء إلى الحديقة الصغيرة العامة، وتستجرّ عليها غيرة صديقاتها. نموذج من الجنس الهزلي، المسلسل الذي بثته قناة البي بي سي الثانية بين سنوات 1992 و1996، **رائع حتماً** ، المعروف بـ **Ab Fab**، الذي دُبلج في فرنسا، سنة 2001، للممثلتين جوزيان بالاسكو وناتالي باي، أضحك ملايين المشاهدين والمتفرجين من موضوع امرأتين أربعينيتين متحررتين، هستيريتين ومثيرتين للسخرية، تدعيان باستي وإيدينا، في مواجهة الأجيال الأصغر والأكبر، وتتذكران أحلامهما الشبابية؛ إنهما تؤلفان مشهد «أسرة نقيضة» بأبوين مختلفين، وتترعرعان في أوساط شاذة غريبة للموضة والتواصل؛ حيث تسود فوضى هي عدائية بقدر ما هي بهيجة[1].

---

1 J. Stora-Sandor, «La liberté absolument fabuleuse d'un rire féminin», in *Deux mille ans de rire*, *op. cit.*

أستكون من ثَمّ العزوبة الوضعية الأكثر راحة بالنسبة إلى المرأة ما بعد الحديثة، حرة جنسياً وجميلة، تحت ذريعة «أنّ حالنا ستكون أفضل ونحن بمفردنا منّا ونحن برفقة صحبة سيئة»؟ تتظاهر موربيل روبان بأنّها تصدق هذه الذريعة حتى تحسن إخراج عمق الوحدة «لحياة محرومة... محرومة من كلّ شيء»: «أنا، أنا لا أجري وراء الجنس، وهي تبادلني الشيء نفسه، ينبغي أن نقول ما هي!». «لقد عيرني بأنني مكبوتة جنسياً... أنا لم أمارس الجنس مطلقاً!». آن رومانوف، التي تعترف بأنها تحبّ كثيراً «الذكوريين»، تتلاعب بمواقف «المرأة العانس»، وهي تؤدي دور أستاذة عمرها ثمانية وثلاثون عاماً تذهب إلى موعدها الغرامي الأول فتخلفه؛ أو المتحررة المزعومة، المكبوتة حقاً، على الرغم من أنها تعتقد أنّها تعرف الرجال –«أقول إن الرجال محض أطفال كبار»– لكن التي تخرج من حقيبتها قنبلة مسيلة للدموع حين يصفها عشيق امرأة تكبره سناً بلطف بـ «حبيبتي» من أجل مغازلتها.

إن أساس العلاقات بين الجنسين هو سوء الفهم والمواعدات الخائبة: الرجال غير مبالين، وأنانيون وغير مسؤولين، والبنات نرجسيات أو متصنعات أو جاهلات أو بلهاوات حمقاوات. يبدو أنّ عازبتين عجوزين، مغويتين (les Vamps)، قد نجحتا في التخلص من عزلتهما وتقوقعهما، لكنّهما تؤلفان زوجاً بديلاً، وتعيدان تشكيل النموذج التقليدي بطريقتهما: تتولى جيزيل الأرملة دور الرجل، فكانت الحامية والسلطوية والحزم. بقوة الحمالين في أسواق الخضار، كانت تجلس وهي تفرد ساقيها كصبي، وتضطهد الهزيلة لوسيان، الحالمة والباحثة دائماً عن توأم روحها، قلق الوحدة ينبعث من جديد في تناجيهما المسموع، أو في تأمل مضحك عن الموت في مقبرة، أمام قبور أفراد العائلة نفسها المجزوزين في اليوم نفسه.

السخرية من الذات

كمصدر للحب، والإغواء، والجمال، والنحافة، والشباب، والأناقة تمثّل أفضل ورقة رابحة للجنس الأنثوي، وحين تعوز النساء، فهي تصبح قوة مثيرة للضحك لا تتزعزع. ثيمة تتواتر في سكيتشات النساء، الضرورة المتزايدة باستمرار في أن تكون المرأة شابة، ولينة العريكة ونحيفة، وأنيقة على نموذج المشاهير، ومتوافقة مع قياساتهم المعيارية (90 x 60 x 90)، تدعونا إلى تقريع عالم قائم على المظاهر، ولاسيما أنّ النساء الخارقات أنفسهنَّ، «المحررات»، يخضعنَ لأوامر متطابقة. أن تصبح المرأة جميلة يعني أسطورياً أن تصبح سعيدة، ومن ثَمَّ الأهمية التي تعلق على الصباغة الناجحة، والفستان الجديد، وخسارة/تخسيس ثلاثة أرطال.

الجمال والسحر هما رمز الأنوثة حتى، هذه القيمة التي توليها مجتمعاتنا المعاصرة أهميةً متزايدة بدل شجبها. فهذه فاليري لوميرسيه، التي ترتدي فستاناً أسود بين جدران مكسوة بالأسود، وتنط على خشبة المسرح في بعض وثبات تصالبية، تحسن بمهارة كيف تحافظ، حتى في المواقف الأكثر دعارة والكلمات الصادمة، على أناقة تجعل الجمهور تحت سيطرتها. ورغم ذلك، يمكن للجمال، المنسوخ وكما يظهر على أغلفة المجلات، الذي يجهزه ويفكّر فيه النظام، أن يكون هزلياً أكثر من القبح حين يفرغ من الطابع الشخصي أو باطنيته. تنتهي ميشيل بيرنييه إلى منح الوصفة الأبدية للإغواء: «ارتدي مقورة فستان ضيقة (تبرز الصدر) وأبقي فمك مغلقاً».

تُمارَس السخرية والاستهزاء على جسد لا يستجيب إلى الانتظارات، منذوراً إلى حميات تنحيلية هذائية، وإلى تمارين رياضية استبدادية، وأوجاع العذاب التي تسبّبها الجراحة التجميلية، وموضة الثياب القصيرة أو الضيقة، ونصائح المجلات، ما يكشف عن خوف جوهري من الصيرورة وحشاً غير قادر على إثارة الإعجاب. نضحك بفرح وابتهاج حين تناقش وتوشوش المغويتان، بجسد متيبس قاسٍ ومشوه في بلوزتيهما المزدانتين بالأزهار، وخمار كتفين صغير مشدود حول الجيد، عجوزان لكنّهما لا تفتآن تتغنجان دائماً، تناقشان وتوشوشان الكلام المكرور ذاته في أذن صديقتهما مدام جانسن: «لقد كبرت»، أو حين تنكل موريبل روبان، في صالون تصفيف الشعر، بزبونة بنتف الشعر، وتزيين وصباغة، وتجعيد الشعر وحصة الأشعة ما فوق البنفسجية. لا تتردد سيلفي جولي في إضحاك الجمهور من ساقيها ووركيها، وشانتال لوبي من أسنانها الكبيرة وتكشيرات وجهها.

يولاند مورو، الكوميدية المهرجة في عروض ديشيان **الأقدام في الماء**، تتلاعب بالجسد غريب المعالم؛ تلبس بشكل غريب تنورة قصيرة متدلية إلى أسفل، الشعر الأصهب الأشعث، تشرب مباشرة من عنق الزجاجة، وتبحث عن برغوث في صدارها، ثم ترشه بمبيد الحشرات، ناسفة صورة الفتاة اليافعة العاطفية والرومانسية. وعلى العكس من ذلك، فلورنس فوريستي، اليقظى والنشطة، تؤلف مع تقدم العمر، هذه الأربعينية (quarantaine)، التي تستثني النساء من عمر الشباب: «لست عجوزاً، بل أنا معتقة (vintage)!».

يستعيد الأدب والسينما المعاصرين ثيمة الإغراء بلا ملل ولا كلل بتغليفه باعتبارات سيكولوجية: رواية هيلين فيلدينغ، التي أخرجت في السينما، **مذكرات بريدجيت جونز**، أذهلت ملايين القراء والمتفرجين بسرد وقائع الحياة اليومية لمخاوف وهواجس فتاة ترغب في آنٍ في أن تخسر ثلاثة كيلوغرامات، وأن تصطاد زوجاً، وأن تقلع عن التدخين. بمناقضة صور المرأة

الفتانة، تقدّم الفكاهيات النساء، اللائي تكون بنيتهنَّ الجسدية في الغالب غير مثالية وشاذة، انتقامهنَّ لكلّ النساء اللاتي لا يشبهنَ فتيات أغلفة المجلات.

تستأثر آن رومانوف، مرة أخرى، بآليات السخرية الذكورية بمحاكاة استمالة امرأة مبتذلة تعتمر شعراً مستعاراً أشقر، ومتبرجة بمكياج مثير جنسياً (sex-appeal)، متخذة نبرة حادة ووضعية جسدية مغوية. من حيث هي مضحكة ومرحة مطربة، وإعلامية (médiatique)، لا ترخي الضاحكة الساخرة قبضتها. الجسد الهزلي المضحك عندهنَّ كلهنَّ هو دائماً المادة الخام للضحك، لكن على الموهبة أن تتمكن كذلك من تجمِّل القبح. العلاقة بالجسد المؤلم، والمعيق المزعج، وغير المجدي، والشائخ، هذا الجسد الأنثوي المؤجل (en sursis)، الذي، كما قالت كوليت، قد اقتنى تذكرة العودة قبلاً، واستنكف عن الإغراء، يعبّر بأوسع معاني الكلمة عن قلق جميع الكائنات البشرية المنذورة إلى الشيخوخة والمرض والموت.

ليس ينبغي لنا أن نتجاوز مستوى معيناً من الذوق السيئ. ثمة مواقف محظورة ومؤلمة للغاية، أو عنيفة للغاية، مثل مواقف التحرش الجنسي، لا زالت لا تثار بصورة مباشرة. تتحدث الكوميديات عن أداءاتهنَّ الجنسية، بطريقة مجازية أكثر منها فاحشة، وهنَّ يكتفينَ ببعض اللعب على سطح الكلمات. تتساءل لوسيان، التي تؤدي دور الساذجة البسيطة في ثنائي المغويتين، عن الأنوثة: «أتراني أطمث، أنا التي لم أتناسل أبداً؟».

السذاجة اللغوية، التي تغطي وقائع فاحشة أدّت إلى اختراعات لفظية رائعة؛ حيث تتفوق لمّا عرفت أنّ حسابها مدين، فتتساءل متى «سأستدين مرة أخرى»[1]. تسخر ميشيل بيرنيه من نزوات «الذكر الإنساني» في سنّ الأربعين، الذي يهجر زوجته من أجل عيون فتاة أصغر. البرود الجنسي أثاره بشكل مضحك سكيتش لآن رومانوف، التي تجعل امرأتين تتحدثان بخصوص الواقيات الذكرية: «قيل لي إن ... لا يكون ممتعاً بـ... – لا أبداً، بالعكس: إننا لا نشعر بأيّ شعور!».

يكون الاغتصاب موضوعاً لبعض سكيتشات فاليري لوميرسيه، التي تسبر أغوار الحياة النسائية: المنتحرة بسائل غسل الأواني (Paic citron)، أو ضحية الاغتصاب المتعدد، أو المراهقة التي تدمن المخدرات. تصنع زوك صورةً فجّة لفضّ البكارة بقدر ما هي مجازية، من خلال الابتلاع مع أصوات عنيفة من حنجرتها، وفم فاغر، فيما شريكها يهمس «هل أنت بخير... هل أنت بخير؟» دون أن يحار جواباً. إن حضورهنَّ على خشبات المسارح

1 تلاعب بحروف كلمة débiter لتصبح rebiter (المترجم) (على سبيل الدعابة).

يقتضي اتصالاً مباشراً بالجمهور، يرغم الكوميديات على بعض التحفظ والاحتراس والاعتدال؛ لا يجب عليهنَّ أبداً تقويض أسس الإجماع، ولا تنفير جمهور في معظمه من الذكور، ولكن عليهنَ أن يعرفنَ، عند الضرورة، الشدّ على حبل الرقة والحنان. الكلمات القذرة ممنوعة. لا شك في أن بعضهنَّ يقتربنَ من العتبة. هل سيتخطينها؟ بلانش جاردان الذرية والمضحكة جداً تدّعي السذاجة، وتصف نفسها بأنّها «نسوية تحبّ الرجال»؛ تلبس زيّ تلميذة، وتسرح شعرها باحتشام، خوّلت نفسها الحق في قول كلّ شيء بذريعة نواياها البريئة، وهي تبرر فظاظة تجاربها بالتذكير بأنّها «تتحدث إلى راشدين ناضجين»، دون تكلف، ودون التملص من تراجيديا الحياة، والعصابات، و«قلق الموت الرائع».

امرأة حقيقية؟

«كلّ فكاهية هي امرأة ذات سلطة»، هتفت آن رومانوف. لكن أتراها لا تزال امرأة حقيقية؟ إن كان التحليل النفسي قد سعى جهده، ردحاً طويلاً من الزمن، في كبت الأنوثة، أو تعريفها بأنها «نقص»، فإنّ المرأة الضاحكة والساخرة، فيما هي تتظاهر بالانخراط في الخطاطة الذكورية القديمة، التي تطالبها بالحياة، بقلبها، تبتكر عالماً مقلوباً، وتسخّر المواهب التي أُعطِيت إياها منذ قرون، والحساسية، والسحر، والشباب، لتقلب الوضع رأساً على عقب؛ وضحكها، ضحكها الساخر أو الصلف الوقح، الذي لا صلة له بالبسمة الفاتنة، وجسدها الهزلي المضحك، الذي يتخلع غير آبهٍ بالتناسق، ترتعد لهما فرائص الرجال.

رغم ذلك، يكون ضحك النساء عالي النبرة منشطاً، مقوياً؛ لأنه ينظف أو يقوّم ابتذال الخطاب الرومانسي، ويكسر الحواجز. تأكد نجاح الممثلات الكوميديات في بداية سنوات 2000، وبالنسبة إلى بعضهنّ الموهوبات بشكل كبير، بلغ ذروته؛ فقد أطلقت سكيتشاتهنّ دينامية جديدة قادرة على أن تنوب مناب الهجاء والتهكم الساخر الاجتماعي والسخرية من الأكاذيب الفاتنة. لكنّ إضحاك الناس هو أيضاً تمرين واختبار توازن؛ فقدرتهنّ على التدمير لا ترجع إلى نظرتهنّ النقدية وكفى، بل إلى قلب للقيم[1] وإلى رهانات هوياتية يمكن دائماً لأيّ انزلاق عنها أن يبيدها بإنعاش الحالة المنفرة (répulsif statut) للـ «هستيرية».

---

1 حرفياً من النوع الكرنفالي، لكن تأخذ هذه العبارة في النقد الأدبي، بدءاً من باختين، معنى القلب المؤقت للتراتبية الاجتماعية والقيم، وهذا ما يتيحه الكرنفال مثلاً. (المترجم).

لا يصفّق جمهور الرجال لجميع السكيتشات، وشرعيّة الكوميديا الأنثوية تحتاج في كلّ لحظة إلى تأمين جديد. بتفكيك التراتبيات الهرمية، والسخرية من الذات، تجازف الفكاهيات النساء بأن يخسرنَ ما كان في الأمس سبباً في قوتهنَّ؛ لأن نجاحهنَّ، مهما كان تاماً، يستمر في نيل التقدير حسب منطق الجنسين، بالقياس إلى قيم الحياة الخاصة، وقليلات هنَّ النساء المستعدات للتضحية بحياتهنَّ الوجدانية والعاطفية والعائلية في سبيل نجاحهنَّ المهني. توزيع الأدوار القائم على أساس الجنس، والترميزات الاجتماعية، والأفكار الجاهزة، لم تختفِ تحت ضغط المطالب بالمساواة، ومن خلال هذا الغموض بالذات تبدي النساء الضاحكات الساخرات احتجاجهنَّ وترفعن مساءلتهنَّ.

الازدواجية، أو التنكر، سواء أكان رمزياً أم واقعياً، يوظف التباس الأدوار ليثير الضحك، ولكن أيضاً للتشكيك في القيم. الموضوع ليس جديداً، واحتدّ: ففيما رجل متنكر في زيّ امرأة قد أضحك الجمهور دائماً، المرأةُ الأمازونية، التي ترتدي زياً ذكورياً، تثير القلق قبل أن تتمكن من خلق الضحك. في القرن السابع عشر لبس القس دو شوازي زيّ النساء، وبمعية شارل بيرو، كتب ملحة جديدة؛ حيث ربَت أمٌّ فقدت زوجها في المعركة صبياً صغيراً وألبسته زيّ فتاة حتى لا يذهب إلى الحرب: يتولد الضحك حين تُطلب يد «الآنسة اليافعة» للزواج (**قصة الماركيزة-الماركيز دو بانفيل**).

ألعاب الجنسين ذات الوجوه اللانهائية. هكذا كانت موربيل روبان تبرز شارباً مستعاراً جميلاً، وجسداً مفتول العضلات؛ في عرض «السترة»، جربت أن تختار بين ثوبين: سترة رمادية قصيرة وذكورية وثوب ذي لون خارج عن المألوف ومبرقش مثل لباس مهرج؛ يتولد الهزل من تناقض إيماءاتها لمّا تجرب ارتداء السترة، في البدء مرتخية، ثم مشدودة شيئاً فشيئاً، وانتهت بأن شبكت في الكتف التفصيل الصغير القمين بتمييزها، قطعة جبن غروبير، الذي يختم الشكل المضحك للبدلة. الشك والريبة، لغز الجنس؟ «حينما كنت صغيرة، كنت صبياً»، تبوح غرايس بالي، وهي بذلك تعبّر عما عاشته أغلب الفتيات في طفولتهنّ ولا يزلن في جزءٍ من أنفسهنّ؛ لأن «الشاعر من واجبه أن يكون امرأة/ من جنس ذكوري»...

يتيح التنكر تشويقاً ومفاعيل كوميدية مضمونة عرفت السينما منذ عهد بعيد كيف تستغلها لتطمس المعالم التقليدية وسبر حياة الآخر. في الكوميديا

الموسيقية الساحرة لبلايك إدواردز، **فيكتور فيكتوريا** (1982)، تؤدي امرأة جميلة، لتكسب قوت يومها، دورَ كوميدي يافع مثليّ جنسياً يغنّي بصوت نديّ عالي الطبقة في الكباريهات أو الملاهي الليلية؛ تتبادل الهويات بمهارة، والشخصيات تسبح في التباس أبدي، والتنكر يتيح لهم الخروج من حدودهم. بعيداً عن الدلالة على نموذج وحيد أوحد، تؤكّد الكوميديا الاختلافات والتكاملات بين الجنسين؛ لأن النهاية السعيدة تخول البطلة جوليا أندروز الحقَّ في أن تظهر أمام الجمهور كما تشاء رجلاً أو امرأةً. وعليه، ما المرأة «الحقيقية»؟ أهي امرأة مغوية على طريقة الأيام الخوالي، أم هي امرأة يمكنها أن تؤدي بإرادتها دور رجل يرى نفسه امرأة؟ السؤال، مطروحاً على هذا النحو من جانب الخاطب، لم يفقد ملاءمته، لكنه يتطلب جواباً آخر. منذ جيل المتشبهات بالرجال إلى فكر **الكوير**[1]، لا يلبث إدراك الاختلاف بين الجنسين من التعقد والتشعب والتفاوت بينهما غالباً ما يتلاءم مع الوهم الكوميدي.

امرأة متنكّرة في زيّ رجل، امرأة تتحوّل إلى حيوان، انزلاق عابر أو تحول بلا عودة: لا أحد يثبت على نفسه، وكلّ يبحث عن تغيير حدوده الداخلية والأطر المفروضة من المجتمع. عندما تكون الطفرات النفسية قوية فإنّها يمكن أيضاً أن تجرّ معها طفرات جسدية. موريبل روبان الساحرة في هذا السجل تؤدي دور امرأة هائمة بحبّ كلبها إلى درجة أنّها لا تستطيع أن تحافظ على هويتها البشرية؛ إنها تخدش الأرض، تأمر خادمتها بفظاظة وقسوة قائلة: «هيا اجلبيه»، وترغب في أن تربط قفلاً (barillet) حول عنق صديقتها في حال ما ضلت. قل لي من تحب أقل لك من أنت، تقول موريبل روبان (الحيوانات).

إن تجربة «التحول» هذه، والانفصال عن الشخصية، التي استكشفها كافكا بأسلوب تراجيدي، هي ما تنقب عنها أيضاً الروائية ماري داريوسيك

---

1 François Cusset, *Queer critics*, Paris, Puf, 2002.

في روايتها المدوخة والمسلية **بداهات**، التي تثبت كم هي هشة ورقيقة قشرة الحضارة والعقل. من المستحيل علينا الهروب من هذه القيود أو الحدود، التي يمثّلها كلّ من غرائزنا وجسدنا وصورتنا تحت نظرة الآخرين؛ الزمن يمرّ على نحوٍ لا الوعيُ بتدهورها ولا حبّ رجل يمكنانها من وقف السيرورة، التي تجعل من فتاة ساذجة جذّابة، طيّبة الرائحة، وردية وممتلئة الجسم، شيئاً فشيئاً، خنزيرةً سمينة.

هذا الجسد المعاش من الداخل، بطريقة حادة وهذائية، هو فعلياً جسد امرأة «حقيقية»، جسد متصل بالآخرين بالرائحة، واللمس، والجنس، والدم، والمشاعر والعواطف؛ من خلال هذا الجسد الفيزيقي الكرنفالي، كلّ الأوقات قوية وغالباً مؤلمة في تاريخ النساء، الحب، والحبل، والإنجاب، والأمومة، والوحدة، والشيخوخة التي عاشتها الروائية.

إن كان جوهر الضحك الأنثوي يذكر بصعوبة أن يكون أو يصبح امرأة، فهو لا يسعى إلى أن ينتصر من طريق الانتقام، بل بالأحرى إلى تغيير وجهات النظر. أخذت إيديولوجيا الهيمنة الذكورية، التي شكلت مجتمعاتنا، تخلي مكانها لعلاقة أكثر تكافؤاً. فبأمثلة الأنوثة، يمجد الرجل فحولته في الوقت ذاته؛ لكن مثل الإغواء الأنثوي، «الفحولةُ» هي منظومة تمثّل[1]، أسطورة ما عادت تدريجياً شخصياتها مقدسة، أو أمست ضعيفة على الأقل: لم يعد الرجل بعد الأب أو الزوج كلّي القدرة، ولا المحارب البطل كما في الماضي، ولا القائد الناجح، الذي ينتصر في كل المنافسات. مقام تفوّقه بات على المحك، و«لأول مرة في التاريخ ربما تُرهَص أمارات نشأة مجتمع مختلط»؛ حيث أدوار كلّ منا أمست أقل تمايزاً. إذا وظف جيداً، كعامل اتحاد[2]، فإن الضحك يظل أداة إغراء وإغواء، من شأنها أن تشد وشائج الإجماع والتضامن.

---

1 Selon le titre du livre d'André Rauch, *Histoire du premier sexe*, Paris, Pluriel, 2000.

2 G. Lipovetsky, «La société humoristique», art. cité, p. 64.

انتصار النسوية أم انحدارها؟

انتصار النسوية أم انحدارها؟ السؤال جدير بأن يُطرح: أتراه الضحك كان الفتح الأخير لبرنامج نسوي يطالب بالإبداع والحرية والسلطة، أم علامة على مراجعة آخذة في الانحدار والتراجع يفرضها التعايش الضروري بين الجنسين، ضرب من جهاز لعب يكبح شيئاً لا سبيل إلى السيطرة عليه، ويكافح، بوساطة الاعتدال والزهد، خوفاً ذكورياً موروثاً عن الأسلاف من ضحك النساء؟

الضحك ليس من أحكار جنسٍ بعينه. كلّ الناس مدعوون إلى المشاركة في الباليه الفكاهي المعاصر. السِكيتشات، حكايات مقتضبة بالضرورة ومختصرة ابتذلتها وسائل الإعلام بالتدريج، تتناول بطيب خاطر الانتقادات والتمردات الأنثوية كنوع من «التنشيط المرح» الضروري لتسلية جمهور واسع. بعدما ما غدا مبثوثاً في كل الصلصات، فقد ملح الدعابات نكهته. تظهر النساء أكثر وقاحة وتساهلاً منهنّ ملتزمات؛ أمست «هستيريات» الأمس ببساطة نساءً ينهشنَ الإرهاق، أعجوبة الحياة اليومية.

يتطلب مجتمع الاستهلاك ضحكات نموذجية تكشف عن أسنان ناصعة البياض على نحو تفقد فيه السكيتشات الفكاهية، الذكورية كما الأنثوية، المجزأة إلى قطع بسبب الإشهار، قوتها الضاربة، وتصبح مجرد خدع غير مؤذية؛ حيث يشبه الإجماع اللامبالاة والطاعة والامتثال. على كلّ امرئ أن يتعرف، في المرآة، على انعكاس صورته المشوّه قليلاً والمجمل خاصةً.

هل أصبح الضحك «أخلاقنا الطبيعية»؟ يتساءل ميلان كونديرا (**فن الرواية**)؟ أَنشأت أندية للضحك والضحك الصحي نجحت في العلاج والشفاء؟: لقد تطور «العلاج بالضحك» (guélotologie) منذ أربعين

سنة خلت، وهو يضاعف من تجاربه. رأت طبيبة الأطفال والسيكولوجية كاثرين دولتو في عمل البهلوانات والمهرجين، رجالاً ونساءً، الذين يتولون مهنة إضحاك الناس، وهم يتلوون في أسمال عجيبة، مهمةَ «عبارين أو نقلة» قادرين على إخراج منبع حقيقي للرفاهية والرخاء، حاملين شعار هذه العبارة الساحرة للمعلم إيكهارت: «الضحك يولد المتعة، والمتعة تولد الفرح، والفرح يولد الحب، والحب يولد الإنسان».

لكن كيف نضحك أو نمزح في عالم أفسدته الأزمات، الاقتصادية أو الوبائية، الأخلاقية أو السياسية؟ قرن فرويد الضحك بمفهوم الادخار: تكتفي الدعابة بإخلاء المكان للمواقف الدرامية، أو، بالأَوْلى، من خلال سيرورة تفكيك، فهو يحول أغلب المواقف المؤلمة إلى دراما مصغرة يمكننا تناولها بالباروديا أو السخرية الذاتية: «فن التخلص من الورطة دون الخروج من المتاعب». الضحك، كي يكون علاجياً، يجب أن يظل لعبة غير متوقعة وبلا سبب، ترفيهاً، مفاجأةً تحوّل الاضطراب والصخب إلى جذل واستبشار. كما يلاحظ ذلك بدقة كونديرا «عباقرة الكوميديا الحقيقيون ليسوا أولئك الذين يضحكوننا أكثر، بل أولئك الذين يكشفون النقاب عن مناطق مجهولة للكوميديا».

تلك هي الوظيفة المبهجة والمفاجئة للضحك النسائي حينما يكتشف منطقة مجهولة، شبيهاً بـ «أعواد ثقاب أُشعِلت على حين غرّة في الظلام»: فرجينيا وولف، في المواقف الأكثر قتامة وأحلكها، تأنس هذه المعجزة اليومية الصغيرة، التي تقهر المحن والإخفاقات بعرض تفصيل مضحك في قلب المأساة حتى: السيد رامزي العجوز كان نهباً لمعاناة فظيعة، جسدية وعقلية، عندما تأتي صديقته الرقيقة ليلي لزيارته كي تخفَف عنه وتشدّ من أزره؛ معقودة اللسان، غير قادرة على الإشفاق عليه، لم تجد شيئاً آخر لتقوله كي تساعد الرجل العجوز إلا هذه الكلمات غير اللائقة: «آه، إنك تنتعل أحذية جميلة...».

خجلت لي من نفسها، وخجلت من عجزها عن مواساة هذه الروح القلقة. لكن بدلاً من أن يكون محطماً، أخذ رامزي يبتسم، ودوداً، منتعشاً، طبيعياً تقريباً، مخلصاً من «جوخه الجنائزي». غرابة الضحك! يمكن لحديث مبهج أخيراً أن يبدأ، هذا إذا لم يقرع زوار لجوجون جرس الباب! (**إلى المنارة**).

أعمال أخرى لنفس المؤلفة

- *Les Revers de l'amour. Une histoire de la rupture, Paris, Puf, 2019.*
- *Les Grands Hommes et leur Mère. Louis XIV, Napoléon, Staline et les autres, Paris, Odile Jacob, 2017.*
- *Une histoire de la frivolité, Paris, Armand Colin, 2013.*
- *Histoire du mariage, Paris, Robert Laffont, 2009 (direction avec Catherine Salles).*
- *Louis et Marie-Adélaïde de Bourgogne : la grâce et la vertu, Paris, Robert Laffont, 2009.*
- *La Jeune Fille au miroir de Titien, Paris, Armand Colin, 2008. Fénelon, Paris, Perrin, 2008.*
- *La Vie devant elles: histoire de la femme de cinquante ans, Paris, La Martinière, 2000.*
- *Histoire de l'adultère, Paris, La Martinière, 1999. Grand Prix des lectrices Elle (essai).*
- *Catherine de Bourbon, l'insoumise, Paris, Éditions du Nil, 1999.*
- *L'Art de vivre au temps de Diane de Poitiers, Paris, Éditions du Nil, 1998.*
- *Histoire du miroir, Paris, Imago, 1994, rééd. «Pluriel», 1998.*
- *Les Châteaux de la Loire, Paris, Larousse, 1984. Églises et abbayes en France, Paris, Larousse, 1984.*



SABINE MELCHIOR-BONNET

سابين ملكيور بونيه

ضحك النساء

قصة سُلطة

لقد ميزت الطبيعة الضحكَ من الجمال. تشنّج، وفوضى، وزلزال خفيف يعتري معالم الوجه. إنّ الضحك يشوّه تقاطيع الوجه، ويهزّ أركان الجسد، ويسلب إسار المهابة، وينزع رداء الوقار. وبوصفه سلوكاً شائناً، هو ينبجس من أعماقنا. كان الإغريق يطلقون عليه اسم «الزجراج». من أرسطو إلى برغسون، مروراً بأطباء النهضة وفلاسفة الأنوار، قيل لنا إننا نضحك من «القبيح، والمسيخ المليح، ومن الشائن غير اللائق»، أو أيضاً، حسب هوبز، من «الرؤية غير المتوقعة لتفوقنا وعلوّ كعبنا على الأغيار».

يناقض الضحك صورة المرأة المحتشمة والعفيفة طاهرة الذيل. والناس حين يضحكون يأخذ ضحكهم طابعاً رسمياً: إذا كان ضحك الرجل قد نُظِر إليه على أنه لحظةٌ من لحظات سلوه وترفيهه، أو بلسمٌ لكآبته وأساه، فالمرأة التي تضحك تخاطر بأن يصمها المجتمع بأنّها صفيقة قليلة الحياء أو فاجرة لا مبالية، أو هستيرية حمقاء، أو بأن تُنتزع منها فتنتها وسحرها، وتُصنَّف كفتى خائب. القهقهة، الكركرة، الصراخ، الهياج أو الهذيان، إن لغة الضحك من أول أمرها مُجنسنةٌ جزئياً وبذيئة وفاحشة. ظل ضحك النساء، لقرون خلت، تحت عين المراقبة، وكان لا يُتساهَل معه إلا بشرط الاختباء وراء مروحة يدوية



JADAL.PUBLISHING
JADALBOOKSTORE.COM